

Abschlussarbeit

zur Erlangung der Magistra Artium im Fachbereich 09
der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main
Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie

Thema:

Realität – Repräsentation – Öffentlichkeit:
Der Dokumentarfilm in der heutigen Fernsehlandschaft

Gutachterin: Jun. Prof. Dr. Kira Kosnick

vorgelegt von: Lucia Vilma Artner

aus: Frankfurt am Main

Februar 2009

Inhaltsverzeichnis:

I. Einleitung: Dokumentarfilm – Simulation oder Dokumentation?	3
II. Theoretische Einbettung	7
II.1. Formen anthropologischer Wissensvermittlung	7
II.1.1 Die Krise der ethnographischen Repräsentation	8
II.1.2 Writing Culture – schriftliche ethnographische Repräsentationen	10
II.1.3 Filming Culture – filmische ethnographische Repräsentationen	12
II.1.4 Exkurs: Repräsentationsfragen im Dokumentarfilm	18
II.2 Wissensvermittlung durch das Fernsehen	20
II.2.1 Das Fernsehen und die öffentliche Sphäre	21
II.2.2 Die Entwicklung des Fernsehens als ein Medium der Wissensvermittlung	23
II.2.3 Wissensvermittlung durch den Dokumentarfilm im Fernsehen	25
II.2.4 Konditionen der Produktion von Wissen in Fernseh-Dokumentarfilmen	29
III. Sample und Setting – Dokumentarfilmproduktion bei Arte	32
III.1 Das methodische Vorgehen	33
III.2 Operationalisierung – Fragen an die Produzierenden	34
III.3 Das Setting – von Mainz über Berlin und Köln nach Frankfurt	35
IV. Empirie	37
IV.1 Konventionen eines Dokumentarfilms für Arte	37
IV.1.1 Film und Wirklichkeit – Dokumentation der Wirklichkeit?	38
IV.1.2 Unterhaltende Information – emotionales lernen	41
IV.1.3 Die Stimme der Protagonisten	43
IV.2 Der Produktionsrahmen von Dokumentarfilmen für Arte	45
IV.2.1 Dokumentarisches Fernsehen: Format vs. Handschrift	45
IV.2.2 Dokumentarfilm, Qualität und Grundversorgung	48
IV.2.3 Arte als Alternative? Discovery, Quote, Programmplaner	49
IV.3 Der Produktionsprozess von Dokumentarfilmen für Arte	52
IV.3.1 Ideengenerierung: Vom Thema zur Geschichte	53

IV.3.2	Bewerbung und Zugang	55
IV.3.3	„Die Exposéarbeit, die „ <i>Vorbereitungszeit</i> “	58
IV.3.4	Dreharbeiten – „ <i>Lebensreise</i> “ und Begegnungen	61
IV.3.5	Filmmontage – Befangenheit und Distanz	62
IV.3.6	Einfluss auf die Gestaltung	66
V.	Diskussion: Öffentlichkeit – Repräsentation – Realität	68
V.1.	Öffentlichkeit – das Fernsehen und der Dokumentarfilm	69
V.1.1	Fernsehen und Dokumentarfilm in der und für die Öffentlichkeit	69
V.1.2	Dokumentarisches Fernsehen– Populismus und Formatierung	70
V.1.3	Wandel bei Arte – der Rahmen wird kleiner	71
V.2.	Repräsentation – das Hervorbringen von Wirklichkeitsdarstellungen	73
V.2.1	Konzeption – Relevanz und Recherche	73
V.2.2	Wissenschaftliches Konzept vs. fikionalisiertes Exposé	74
V.2.3	Bewerbung – Zugang und Realisation	75
V.2.4	Filmprozess – Begleiten und Beobachten	76
V.2.5	Montage – Filmgestaltung und Gestaltungsmacht	77
V.3	Realität – Dokumentation von Wirklichkeit	80
V.3.1	Filmische Dokumentation von Wirklichkeit?	81
V.3.2	Sachliche Beweisführung oder unterhaltsame Information?	83
V.3.3	(Selbst-)Darstellung der Subjekte?	84
VI.	Konklusion	86
	Bibliographie	91
	Filmographie	101

I. Einleitung: Dokumentarfilm – Simulation oder Dokumentation?

„Im allgemeinen¹ nimmt man an, der Dokumentarfilm fange, ganz wie die ethnographische Monographie, zumindest ein Stück von der Wirklichkeit ein. Die Verfechter beider Arten der Beschreibung haben wohl oft das Gefühl – und verleihen dem manchmal Ausdruck –, daß sich in ihrem Unterfangen die Realität zu verflüchtigen scheint.“ (Brody 1984: 101)

Eine ethnographische Monographie als ein Produkt einer anthropologischen Forschungsarbeit, wie auch der Dokumentarfilm, zeichnen sich dem Anthropologen Hugh Brody zufolge durch den Versuch aus, Realität² einzufangen und zu beschreiben. Brody fährt weiterhin fort, dass sich gerade bei dem Versuch, die Realität einzufangen und zu beschreiben, diese sich zu verflüchtigen scheint. Diesem Paradox widmet sich vorliegende Arbeit, die sich folglich mit der Frage beschäftigen muss, ob und wie sich Wirklichkeit in einer ethnographischen Monographie oder einem ethnographischen Film, wie auch in einem Dokumentarfilm überhaupt einfangen und darstellen lassen kann.

Will man dem Philosophen und Soziologen Jean Baudrillard Glauben schenken, so wird Realität heutzutage überhaupt nicht mehr eingefangen, sondern nur noch durch „Simulakren“ vermittelt: Simulakren bilden die Realität jedoch nicht ab, sondern sind bloße ›Realitäts-Simulationen‹, die von den Medien³ verbreitet werden und die keinen Bezug mehr haben zu dem Realen, die das Reale nur gekonnt imitieren (vgl. Baudrillard 1994: 1). Wenngleich nur Realitäts-Simulationen, so werden diese Simulakren dennoch, der Anthropologin D. P. Martinez zufolge, als Quelle von Wissen über die Realität betrachtet. Die Aneignung von Wissen, verstanden als ein Hybrid aus Erfahrungs-, Alltags- und wissenschaftlichem Wissen, wie auch als „Bedingung für soziales Handeln“ in einer Gesellschaft (Stehr 2000: 84),⁴ erfolgt heutzutage – in einer Zeit, die geprägt ist von der

¹ Zitate werden in dieser Arbeit immer quellengetreu wiedergegeben und richten sich in ihrer Orthographie nach der Quelle.

² Die Begriffe Realität und Wirklichkeit werden in dieser Arbeit synonym verwendet. Dies soll in Anlehnung an die Alltagswelt-Definition der Soziologen Peter L. Berger und Thomas Luckmann geschehen, wonach die Wirklichkeit und/oder Realität „von Menschen begriffen und gedeutet wird und ihnen subjektiv sinnhaft erscheint“ (Berger/Luckmann 1999 [1969]: 21), wenngleich sie durch „jedermanns Gedanken und Taten“ (ebd.) permanent konstruiert wird.

³ Der Begriff der Medien umfasst in dieser Arbeit, in Anlehnung an die Definition der Anthropologin Debra Spitulnik, sowohl elektronische Medien wie Radio, Fernsehen, Film, und aufgezeichnete Musik, als auch Printmedien wie Zeitungen, Magazine und Populärliteratur (vgl. Spitulnik 1993: 293). Vergleiche hierzu die nähere Definition des Mediums Fernsehen in Kapitel II.2.1 dieser Arbeit.

⁴ In dieser Arbeit umfasst der Begriff des Wissens vor allem Alltagswissen: Es ist zum einen körpergebundenes, kontextabhängiges, praktisch verfasstes und permanent modifiziertes Wissen, d.h. das es auf Erfahrung beruht und durch sie transformiert wird. (vgl. Beck 1997: 215). Ferner wird es durch den kommunikativen Austausch sozialer Akteure generiert bzw. verhandelt (vgl. Berger/Luckmann 1999 [1969]:

Neigung „to believe that we have knowledge about things we have only seen represented, that is duplicated“ (Martinez 1997: 106) – weniger durch das Erfahren von Wirklichkeit, sondern primär durch das (Fern-)Sehen von Realitäts-Simulationen (vgl. ebd.). Wenn die Wirklichkeit mehr simuliert denn dokumentiert wird, stellt sich für Martinez die Frage nach der Authentizität jener visuell vermittelten Wirklichkeitspräsentationen, aber auch nach der Art des Wissen, welches durch diese Darstellungen geliefert wird (vgl. ebd.: 112).

Fragen der Authentizität sollten, nach Ansicht des Medienwissenschaftlers Arild Fetveit, in Zeiten digitaler Bildbearbeitung jedoch nicht allein durch die Betrachtung der Technologien beantwortet werden, sondern primär anhand der Praktiken der Bildproduktion und den damit verbundenen Institutionen wie das Fernsehen (vgl. Fetveit 1999: 799f.). Diese Institution ist in mehrfachem Sinne wichtig, aber auch problematisch, weil sie zum einen die größte Distributionsplattform für den Dokumentarfilm ist und sich zum anderen als eben jene Plattform der Einflussnahme von Kommerzialisierung ausgesetzt sieht. Deshalb sieht sich das Fernsehen seit seiner Existenz konfrontiert mit dem Vorwurf, eine „Antiaufklärung“ der Rezipienten durch eine Simplifizierung der Inhalte und Darstellungsweisen zu betreiben (Adorno 1968 [1967]: 69; vgl. Horkheimer/Adorno 2003 [1969]). Damit unterläuft das Fernsehen performativ den Auftrag, den es in und für die Öffentlichkeit einer Gesellschaft, in der nach Habermas (1990) Menschen Zugang zu relevanten Diskursen über Normen haben sollten, hat.⁵ Dieser besteht u.a. darin, die Bürger mit Informationen und Wissen über die Wirklichkeit zu beliefern – mit Repräsentationen, hier verstanden als bedeutungsvolle Darstellungen von etwas, was Menschen in Bezug zu ihrer Realität stellen.⁶

Angesichts der oben beschriebenen kritischen Äußerungen stellt sich die Frage, wie durch Dokumentarfilme, die von dem und für das Fernsehen produziert werden, im Vergleich zu ethnographischen Darstellungen, Wirklichkeit dokumentiert und Wissen über diese vermittelt werden. Was sind die Unterschiede und Gemeinsamkeiten in der Herstellung

21f.). Es kann darüber hinaus Teilmengen von wissenschaftlichem Wissen (verstanden als logisch-verfasstes, regelgeleitetes, überwiegend abstraktes, kontextunabhängiges Expertenwissen, das nicht allen zugänglich ist) beinhalten, sofern dieses in Alltagswissen inkorporiert wurde (vgl. Beck 2001: 215; Stehr 2000: 79). Wissen hat immer Bezug zur Realität und Wahrhaftigkeit, kann jedoch keinen definitiven Anspruch auf Wahrheit liefern (vgl. Stehr 2000: 80).

⁵ Zu einer genaueren Begriffsbestimmung der Diskurse in der Öffentlichkeit vgl. Kapitel II.2.1 dieser Arbeit.

⁶ Repräsentationen werden in dieser Arbeit nicht nur verstanden als das Repräsentieren, das Darstellen oder stellvertretend Darstellen von etwas, sondern auch als der Vorgang des Hervorbringens von bedeutsamen Vorstellungen in unserem Geist mittels Sprache, welche uns zu einer Bezugnahme zur Realität befähigen (Hall 1997: 17). Repräsentation wird hier überdies verstanden als eine mit distinkten Konventionen belegte Darstellung von Menschen als „Mitglieder und Vertreter einer Kultur“ (Greverus 1987 [1978]: 33), in denen über und/oder durch die gezeigten Menschen erzählt und somit Wissen vermittelt wird (vgl. Murdock 1999: 13).

von Dokumentarfilmen und einer ethnographischen Monographie oder einem ethnographischen Film? Mit was für unterschiedlichen oder gemeinsam Problemen und Zwängen sehen sich Produzierende bzw. Beteiligte an Produktionen von Dokumentarfilmen und schreibende/filmende Anthropologen⁷ konfrontiert? Welchen Konventionen in Bezug auf Inhalte, Darstellungsweisen und Produktionsstrategien müssen sie gerecht werden?

Die Relevanz dieser Fragen ergibt sich durch den frappierenden Umstand, dass das Gros der empirischen und theoretischen Arbeiten über Dokumentarfilme und ethnographische Filme nicht explizit auf deren Unterschiedlichkeiten und Gemeinsamkeiten eingeht, sie stattdessen entweder in gleicher Art und Weise untersucht oder erst gar nicht miteinander in Bezug bringt (z.B. Loizos 1997). Dabei wurden im Bereich der Anthropologie, und insbesondere ihrer Subdisziplin der Visuellen Anthropologie,⁸ auch Fragen nach Wirklichkeitsdarstellungen bzw. Repräsentationen im Fernsehen auch im Hinblick auf deren Bedeutung für eine Gesellschaft erörtert: In diese Betrachtungen flossen jedoch lediglich ethnographische Filme ein, die für das Fernsehen von Anthropologen (oder unter deren Mitarbeit) produziert wurden und eben nicht dezidiert Fernsehdokumentarfilme, die es von wissenschaftlichen Darstellungen zu unterscheiden gälte.⁹ Folglich gibt es bisher nur wenige Studien über einen direkten Vergleich zwischen ethnographischen und dokumentarischen Repräsentationen unter der Berücksichtigung der Bedeutung der Produktionsebene und der Rolle des Fernsehens als einer der Akteure von Produktion wie auch im Hinblick auf die Frage nach der Bedeutung dokumentarischer Repräsentationen für eine Öffentlichkeit. In der vorliegenden Studie, die einen solchen direkten Vergleich wagen will, stellt sich jedoch das Problem, dass in den Theoriebildungen über den ethnographischen Film wie auch über den Dokumentarfilm eine klare Trennung dieser beiden Formen bisher nicht vorliegt, und somit nicht auf eine dezidierte Definition zurückgegriffen werden konnte (vgl. Knoche 2005: 89).

In der vorliegenden Studie soll nun eine Beantwortung der oben genannten Fragen am Beispiel von Fernsehdokumentarfilmen, die mit dem und für den deutsch-französischen öffentlich-rechtlichen Sender Arte produziert werden, erfolgen. Diese Dokumentarfilme werden hierbei in erster Linie durch das Moment des Nichtfiktionalen und des

⁷ Aus Gründen der Lesbarkeit wird in dieser Arbeit grundsätzlich die männliche Form jedoch in geschlechtsneutraler Weise verwendet.

⁸ Die Visuelle Anthropologie konnte sich in den 1960er Jahren etablieren und befasst sich u. a mit visuellen kulturellen Formen und mit visuellen Forschungsmethoden (vgl. Banks/Morphy 1997).

⁹ Zu den Debatten innerhalb der Visuellen Anthropologie über die Produktion und Distribution ethnographischer Filme durch das Fernsehen, deren Wert und deren Risiken für die Anthropologie vgl. u.a. Loizos 1980; Henley 1984; Singer 1988; Ginsburg 1992 und 1995 [1975] sowie Banks 1994.

Kommunikationsaktes definiert – sie kommunizieren, dass das Dargestellte so existiert, wie es gezeigt wird (vgl. Kiener 1999: 16f.).

Dabei soll in dieser Studie im zweiten Abschnitt eine theoretische Einführung in die anthropologischen Debatten über wissenschaftliche Darstellungen respektive Repräsentationen anderer Kulturen¹⁰ und deren Alltags-Wirklichkeiten in schriftlicher wie filmischer Form erfolgen (II.1), um die grundlegenden Frage- und Problemstellungen eines solchen Unterfangens und die daraus resultierenden Konventionen herauszuarbeiten. In einem weiteren Teil soll der Dokumentarfilm im Fernsehen situiert werden (II.2): Hierbei soll der momentanen Beschaffenheit der Fernsehlandschaft der Bundesrepublik Deutschland (BRD), und der Stellung des Dokumentarfilms in dieser, mit besonderem Augenmerk auf die Funktion des öffentlich-rechtlichen Fernsehens in der und für die Öffentlichkeit nachgegangen werden. Dadurch sollen die möglichen Auswirkungen der oben konstatierten Kommerzialisierung des Fernsehens auf die Produktion von Dokumentarfilmen ermittelt werden. In einem weiteren Schritt sollen die aktuellen Erkenntnisse über die Produktion von Dokumentarfilmen aus kultur- und sozialwissenschaftlicher Medienforschungen extrahiert werden, um die Ebenen zu ermitteln, von denen aus Zwänge und unterschiedliche Vorstellungen auf einen Dokumentarfilm einwirken und von welchen aus ferner Konventionen umgesetzt werden können. Aufbauend auf die Erkenntnisse aus der theoretischen Einführung sollen in Kapitel III. die konkreten Methoden, die bei der empirischen Erhebung Anwendung gefunden haben, dargestellt und begründet, wie auch das Feld der eigenen Forschung abgesteckt werden. Die Darstellung der empirischen Ergebnisse (IV.) spiegelt dabei die Betrachtungen des theoretischen Teils: Neben einer Evaluation der Rahmenbedingungen für eine Dokumentarfilmproduktion (die Entwicklung der Fernsehlandschaft und die Stellung des Dokumentarfilms darin) (IV.2), erfolgt hierbei eine Betrachtung der Ebene der Produktion (IV.3), aber auch der allgemeinen Kriterien, die an einen Dokumentarfilm herangetragen werden (IV.1). Anhand dieser drei Themenfelder erfolgt in Kapitel V. eine Analyse der empirischen Daten, die mit den theoretischen Erkenntnissen diskutiert werden sollen: Zum einen soll die Makroebene, das Fernsehen und der Dokumentarfilm in ihrem Verhältnis zur Öffentlichkeit diskutiert werden (V.1), und zum anderen die Mikroebene

¹⁰ Der hier verwendete Begriff für Kultur orientiert sich an dem Kulturverständnis der Kulturanthropologin Ina-Maria Greverus als „die erlernte, das heißt, mit Hilfe der bereits integrierten Mitglieder einer Kultur entkulturierte *Lebensweise* (way of life) einer historisch bestimmten und bestimmbar Gesellschaft“ (Greverus 1987 [1978]: 73; Hervorh. v. Verf.). Eine Kultur lässt sich jedoch angesichts fortschreitender und intensiver Globalisierungsprozesse nicht als primär territorial oder gar national begrenzt beschreiben noch sind Mitglieder einer Kultur ausschließlich an diese eine gebunden bzw. wird Kultur nicht ausschließlich durch ihre Mitglieder reproduziert und begrenzt (Römhild 1998: 9f.).

der Produktion von Dokumentarfilmen im Vergleich zu ethnographischen Darstellungen als das Hervorbringen von Repräsentationen erörtert werden (V.2). Zuletzt sollen die unterschiedlichen und gemeinsamen Kriterien und Konventionen herausgearbeitet werden, die an Dokumentarfilme, wie auch an schriftliche und filmische Ethnographien in ihren Bemühungen der Darstellung und Vermittlung von Realität herangetragen werden (V.3). In Kapitel VI. sollen die Ergebnisse aus der Diskussion zusammengefasst und daraus schlussfolgernd die Frage beantwortet werden, wie Fernsehdokumentarfilme im Vergleich zu ethnographischen Darstellungen Wirklichkeit dokumentieren und Wissen über diese vermitteln.

II. Theoretische Einbettung

Im ersten Teil der Einführung in den Forschungsstand über Repräsentationen in den Ethnowissenschaften und im Bereich des Fernsehen, dem der Dokumentarfilm zugeordnet werden kann, sollen die Debatten um ethnographische Repräsentationen dargestellt und explizit die Konventionen, die heutzutage an eine schriftliche, wie auch filmische Ethnographie, aber auch an den Dokumentarfilm, herangetragen werden, demonstriert werden. Im zweiten Teil erfolgt eine Evaluierung des Dokumentarfilms im Fernsehen als einem Medium, durch welches Wissen vermittelt und Wirklichkeit repräsentiert wird: Dabei soll zum einen dargelegt werden, zu was für eine Art von Wissensvermittlung und Wirklichkeitsdarstellung das Fernsehen und der Fernsehdokumentarfilm in ihrer ideellen Funktion für eine demokratische Gesellschaft angehalten werden. Zum anderen soll der Frage nachgegangen werden, ob und wie diese Funktion unter dem Eindruck einer sukzessiven Orientierung an kommerziellen Produktions- und Distributionsweisen der breiteren Fernsehlandschaft heutzutage erfüllt werden und wie sich dies auf die Produktion von Wissen und Wirklichkeitsdarstellungen in Dokumentarfilmen auswirken kann.

II.1 Formen anthropologischer Wissensvermittlung

„How do we come to know others and the worlds they inhabit? If knowledge arises, in large part, from subjective, embodied experience, to what extent can it be represented by impersonal and disembodied language? What strategies are available to us for the representation of people, their experience, and the encounters we wish to have of them?“ (Nichols 1993: 174)

Das Zitat des Filmtheoretikers Bill Nichols verweist auf grundlegende Fragen über die Art und Weise, wie Wirklichkeitserfahrung von Menschen vermöge unpersönlicher (und man könnte ergänzen: objektiver) und aphysischer (nicht auf unmittelbarer Erfahrung beruhender) Darstellungsweisen ›repräsentiert‹ und somit Wissen über diese vermittelt werden kann. Im folgenden Kapitel (II.1) soll nun dargestellt werden, wie im Bereich der Ethnowissenschaften, vor dem Hintergrund einer Repräsentationskrise, diese Fragen beantwortet wurden und wie sie im Vergleich zu den Theorien des Dokumentarfilms gelöst wurden. Die aus diesem Kapitel gewonnen Erkenntnisse sollen bei der Beantwortung der Frage über die möglichen Unterschiede und Gemeinsamkeiten von ethnographischen Repräsentationen und Dokumentarfilmen für Arte behilflich sein, indem sie die theoretischen Implikationen und die praktischen Lösungsvorschläge für eine ›wirklichkeitsgetreue‹ Dokumentation liefern.

II.1.1 Die Krise der ethnographischen Repräsentation

Die Ansprüche auf Allgemeingültigkeit und Legitimität sozial- und kulturwissenschaftlicher Interpretation, Vermittlung und Darstellung von Menschen, deren Lebensweisen und Realitätserfahrung, wurden im Verlauf der 1980er Jahre zunehmend durch breite, gesellschaftspolitische und wissenschaftsinterne Umbrüche in Frage gestellt: Durch den Vorwurf einiger Intellektueller aus den ehemaligen Kolonien, dass Ethnowissenschaften mit den Interessen der Kolonialmächte kollaboriert hätten (vgl. Said 1994), wurde u.a. eine Kritik an der hierarchischen Konstruktion¹¹ ethnographischer Forschungssubjekte durch Ethnowissenschaftler wie auch an dem Vermögen westlicher Wissenschaftler, nicht-westliche Kulturen überhaupt darzustellen, ausgelöst. Die posthume Veröffentlichung der Tagebücher von Bronislaw Malinowski (einer der Begründer ethnographischer Methoden), ließ dessen Forderungen nach objektiver Beschreibung durch Ethnographen obsolet erscheinen.¹² Dies provozierte eine „Erschütterung der Autorität des Feldforschers“ (Berg/Fuchs 1993: 67) und ließ das Problem der Subjektivität der Feldforschenden auftauchen (vgl. Berg/Fuchs 1993: 66f.). Die Feststellung der gesellschaftlichen Konstruktion der Wirklichkeit durch die Soziologen Peter L. Berger und

¹¹ Diese Hierarchisierung zeigt sich nach Auffassung Fabians in der Absprache von Zeitgenossenschaft der Anderen bzw. der Forschungsobjekte (vgl. Fabian 1983: 154). Eine Haltung, die sich auch im Bereich des früheren ethnographischen Filmes feststellen lässt (vgl. Tobing Rony 1996: 194).

¹² In seinen Tagebüchern belegt Malinowski seine Forschungssubjekte mit schlimmen Beleidigungen und gesteht, dass er seine Anwesenheit im Feld zum Teil als Tortur empfand (vgl. Malinowski 1985 [1967]).

Thomas Luckmann ließ die Möglichkeiten realitätsgetreuer objektiver Abbildungen durch Ethnowissenschaftler als hinfällig erscheinen.¹³

Diese und andere Ereignisse¹⁴ führten zu einer grundlegenden Reflektion über die Ergebnisse und Methodik der Kulturanthropologie und Ethnologie, wie auch den damit verbundenen Verstehensprozessen (vgl. Berg/Fuchs 1993: 14). Forschungssubjekte wurden nun nicht mehr einfach als gegeben betrachtet, sondern als im Forschungs- und Interpretationsprozess durch Ethnographen überhaupt erst Geschaffenes, als Konstruktion des ethnographischen Blickes thematisiert (vgl. Fabian 1993: 337). Dies schlug sich auch auf die wissenschaftliche Repräsentation der Forschungsergebnisse nieder: Eine ethnographische Monographie wurde nun als etwas Konstruiertes betrachtet, als eine Fiktion also, durch welche Realität nicht bloß abgebildet, sondern vielmehr produziert wird – jedoch nicht bewusst verfälscht wird (vgl. Geertz 1987: 23). Und auch die Art der werkimmanenten Darstellung bzw. des Verschweigens der Subjektivität durch Autoren bzw. Ethnographen in einer Ethnographie wurde kritisch hinterfragt (vgl. Wolff 1987).

Nach Ansicht des Anthropologen James Clifford gibt es multiple Faktoren – wie die kulturelle Identität, die disziplinäre Zugehörigkeit oder der gesellschaftliche Status des forschenden Ethnographen (vgl. Knecht/Welz 1995: 75) –, die zum einen den anthropologischen Verstehensprozess und zum anderen das „Enkodieren von Wissen in ethnographischen Texten“ (ebd.) signifikant beeinflussen: So ist der ethnographische Schreibduktus kontextbezogen (Bezeichnung und Erschaffung bedeutungsvoller sozialer Milieus), rhetorisch (Verwendung bestimmter Ausdruckskonventionen), institutionell (bezogen auf und gegen spezifische Disziplinen und Rezipienten), gattungsgemäß (Unterscheidbarkeit zu anderen Gattungen wie Roman oder Reisebericht), politisch (die Autorität des Ethnographen, kulturelle Realitäten zu repräsentieren, ist nicht immer unumstritten) und historisch (alle Konventionen und Bestimmungen unterliegen einem zeitlichen Wandel) geprägt (vgl. Clifford 1986a: 6). Clifford zieht aus der Betrachtung dieser mannigfaltigen Einflussgrößen die Konsequenz, dass die durch einen Ethnographen geleisteten Interpretationen in einer ethnographischen Darstellung immer nur partielle Wahrheiten liefern können (vgl. Clifford 1986a: 7).

¹³ Im Rahmen ihrer sozialkonstruktivistischen Theorie gesellschaftlichen Handelns erkennen Berger und Luckmann Realität nicht als gegeben an, sondern sehen sie als ständig und zwar von allen Mitgliedern einer Gesellschaft produziertes Konstrukt: Sie ist nicht das „Ergebnis selbstherrlicher Sinnsetzung seitens isolierter Individuen“ (Berger/Luckmann 1999 [1969]: 140), sondern das Resultat menschlichen Tuns in der Vergangenheit, als auch der Gegenwart (vgl. ebd.: 55) und wird durch Objektivierungsprozesse als eine objektive, dem Subjekt unabhängige und äußerliche Realität wahrgenommen (vgl. ebd.: 70-79).

¹⁴ Ausführlicher zu den Entwicklungen und Veränderungsprozessen, die der Krise der ethnographischen Repräsentation vorausgingen vgl. Knecht/Welz 1995.

In Bezug auf die Debatten über ethnographische Repräsentation lässt sich folgendes zusammenfassen: Ethnologen und Anthropologen stellten nun den Wirklichkeitsgehalt ihrer wissenschaftlichen Darstellungen infrage und setzten sich damit auseinander, ob und wie wirklichkeitsgetreue Abbildungen durch ihre wissenschaftliche Disziplin zum Zwecke der Wissensgenese möglich sind (vgl. Berg/Fuchs 1993: 13). Daraus folgte eine Debatte über die „Writing Culture“ (Clifford/Marcus 1986), verstanden als das Schreiben von Kulturen über Kulturen, die im nächsten Kapitel näher erläutert werden soll.

II.1.2 Writing Culture – schriftliche ethnographische Repräsentationen

Eine Folge der Erschütterungen ethnographischer Repräsentation war der Versuch, die „Grundlagen von Erkenntnis auf der Ebene der Darstellung“ (Berg/Fuchs 1993: 83) neu auszuloten, um die wissenschaftliche Akkuratez, Adäquatheit und Autorität des ethnographischen Schreibprozesses und dessen Ergebnissen zu regenerieren. Hierbei wurden Überlegungen angestellt, wie und mit welchen rhetorischen Qualitäten ethnographische Repräsentation wissenschaftliche Geltungsansprüche erhalten können (vgl. Kiener 1999: 122), denn „[...] die Frage, »mit welchen Mitteln können wir andersartige Lebensstile beschreiben«, ist nur ein Ableger des grundsätzlicheren Problems, »wie können wir über fremde Lebensstile Wissen erlangen?«“ (Kiener 1999: 123; Hervorh. i. Orig.).

Neben Clifford zogen auch andere Anthropologen und Ethnologen wie Marcel Griaule und Carlos Castaneda aus der Feststellung, dass ethnographische Repräsentationen Konstrukte sind, die nur partielle Wahrheiten liefern, die Konsequenz einer experimentellen Ethnographie: Eine solche Ethnographie zeichnete sich primär durch den Versuch aus, den dialogischen Forschungsprozess nachzubilden und die Autorität über den Text zugunsten der Beschriebenen und Erforschten zu verschieben (vgl. Wolff 1987: 345ff.). So zum Beispiel durch das Einarbeiten von ›Mehrstimmigkeit‹ in Form von Dialogen in eine Ethnographie, die dem Erforschten somit eine eigene Stimme zu verleihen imstande sei (Clifford 1986a:15f.). Nach Ansicht der Filmemacherin und Ethnologin Wilma Kiener wird hierbei eine „Demokratisierung der Beziehungen zwischen den am Text Beteiligten“¹⁵ angestrebt“ (Kiener 1999: 127). Der Autor einer Ethnographie spricht, indem er die dialogische Situation der Feldforschung und des Erkenntnisgewinns offenlegt, „nicht mehr vom allesüberblickenden Olymp herab“ (Wolff 1987: 339) und tritt nicht mehr als allwissender und allgegenwärtiger wissenschaftlicher Erzähler auf. Wichtig ist dabei auch,

¹⁵ Neben den Autoren meint Kiener hier vornehmlich die Informanten der Feldforscher.

das der Ethnograph sich gegenüber seinen Lesern verantwortet, in dem er angibt „wer spricht, wer dieses niederschreibt und unter welchen Umständen“ (Kiener 1999: 127).

Neben dem Ansatz der dialogischen Darstellung wurden auch andere performative Darstellungstechniken ausgelotet: Neben den Erwägungen des Anthropologen Steven A. Tyler über eine poetische Darstellung, die dezidiert nicht auf eine außerhalb einer ethnographischen Repräsentation liegende Wirklichkeit verweist, sondern lediglich bestimmte Vorstellungen von Dingen bei Schreibenden und Lesenden evozieren sollte (vgl. Tyler 1986: 125f.), gab es noch andere Ansätze ethnographisches Darstellen als ein Geschichtenerzählen zu betreiben (vgl. Mohn 2002: 8).

Neben James Clifford (vgl. Clifford 1993: 204) forderte auch der Anthropologe George E. Marcus einen „shift constructing the real through narrative rather than through classification“ (Marcus 1995a: 35). Wenngleich Kiener feststellt, dass in vielen Ethnographien durchaus bestimmte rhetorische Strategien angewendet werden, so dass sie von „narrativen Mustern“, beispielsweise von Allegorien oder von autobiographisch gefärbten Erzählung durchwachsen sind (Kiener 1999: 129),¹⁶ so behauptet sie dennoch, dass die meisten ethnographischen Texte jegliche „rhetorische Absichten so weit als möglich zu verbergen“ (ebd.: 132) bestrebt sind.¹⁷ Dies deutet Kiener als den Versuch, durch den Ausschluss der Person des Autors aus dem Text und somit durch eine „Vermitteltheit der Daten“, die Faktizität von Aussagen zu erhöhen: „Mit sprachlichen Mitteln versucht der Autor so eine Trennung seines *subjektiven*, autorialen Blickwinkels von den *objektiven* Fakten zu inszenieren.“ (ebd.: 133; Hervorh. i. Orig.).

Die Narration oder narrative Elemente im Bereich des anthropologischen Schreibens findet bis heute kaum Verwendung, und wenn narrative Formen von schreibenden Ethnologen und Anthropologen eingesetzt werden, so geschieht dies meist unbewusst, denn „[w]ichtiger als der Darstellungsmodus ist im ethnographischen Schreiben der Informationswert, den eine narrative Form transportiert“ (Kiener 1999: 136). In ähnlicher Form äußern sich auch die Kulturanthropologin Gisela Welz und die Ethnologin Michi Knecht: Die Kulturwissenschaften müssen durch den „*argumentativen* Gehalt einer entwickelten Gesellschafts- oder Kulturtheorie“ (ebd.: 86; Hervorh. v. Verf.) überzeugen und nicht durch „eindrückliche und vielleicht mitreißende „Performances““ (ebd.; Hervorh. i. Orig.), die den Leser lediglich mit literarisch-rhetorischen Mitteln „zu überzeugen und zu

¹⁶ Kiener bezeichnet das Gros der angewendeten narrativen Formen in Ethnographien als „narrative Einschübe“ (Kiener 1999: 136), da sie nicht als eine stringente Narration zu bezeichnen sind.

¹⁷ Diesen Versuch nennt der Semiotiker und Philosoph Roland Barthes den Stil des „*degré zéro*“ und spielt damit auf die Paradoxie an, dass das bedeutsamste rhetorische Mittel wissenschaftlicher Darstellung der Nicht-Stil ist (vgl. Barthes 1982).

unterhalten“ (ebd.) versuchen. Und für den Kulturanthropologen Johannes Fabian bedeutet eine Überbetonung der literarischen Lösungsansätze für die Fragen der Repräsentation einer Ethnographie, dass diese auch „gleichbedeutend sei mit dem Aufgeben der Objektivität, was wiederum das Ende der Anthropologie als Wissenschaft bedeuten würde“ (Fabian 1993: 347).

Der Kulturwissenschaftler Andreas Ackermann konstatiert über die Versuche einer Neugestaltung ethnographischer Texte, die das Ziel verfolgten, den Prozess der Repräsentation an die Forderungen einer reflexiven und die Komplexitäten der verschiedenen Ebenen von Subjektivität und Macht in der Forschungssituation wie auch in den Objektivierungsvorgängen anzugleichen: „Das Problem der ethnographischen Repräsentation ist keines, für das es eine endgültige darstellungstechnische Lösung gäbe, es bleibt ein Dilemma, mit dem sich die Ethnologie grundsätzlich und immer wieder aufs Neue konfrontiert sieht.“ (Ackermann 2005: o. S.). Was wiederum die oben genannten Erkenntnisse und Anforderungen an eine schriftliche ethnographische Repräsentation, sowie aber auch die damit zusammenhängenden Problematiken in Bezug auf eine filmische Darstellung bedeuten, wird nun im folgenden Kapitel näher untersucht.

II.1.3 Filming Culture – filmische ethnographische Repräsentation

Insbesondere in der Visuellen Anthropologie gab es bereits vor der Writing Culture-Debatte der 1980er und 1990er Jahre rege Auseinandersetzung über den ethnographischen Film bzw. die „Filming Culture“ (Mohn 2002).¹⁸ Hierbei wurden unter anderem Probleme diskutiert, die sich in Bezug auf die Herstellung und Vermittlung von Wissen über fremde Lebensweisen ergeben und die im Folgenden illustriert werden sollen.

Eines der zentralen Themen war die Frage, ob und wie Film Wirklichkeit überhaupt darstellen. Bis in die 1980er Jahre hinein dominierten im Bereich des ethnographischen Filmes ein Vertrauen an die „objektive Reproduktionsfähigkeit“ (Friedrich et al. 1984: 11) des Filmes und eine Verleugnung der „Eigenständigkeit der filmischen Wirklichkeit“ (ebd.; vgl. Taureg 1990: 212). Grund dafür war die Annahme, gemäß derer das technische Bildherstellungsverfahren präzise und detaillierte Filmbilder wiedergeben kann (vgl. Engelke 2007: 129) wie auch die Vorstellung, dass filmische Bilder aufgrund ihrer

¹⁸ Diese wurden nicht nur durch die Krise der ethnographischen Repräsentation intensiviert (Winston 1993: 53), sondern auch durch die zunehmende Mediennutzung und -produktion von Menschen „who traditionally had been in front of the lens“ (Ginsburg et al. 2002: 4), wodurch der alleinige Anspruch der Anthropologie auf eine visuelle Darstellung anderer Lebensweisen infrage gestellt wurde (Tobing Rony 1996: 197). Wichtig war im Zuge dieser Debatten auch, den ethnographischen Film als „visual literacy“ (Sherwin et al. 2007: 166), als der schriftlichen Ethnographie ebenbürtiges Genre zu etablieren.

indexikalischen Eigenschaft¹⁹ als Zeichen der Objekte die sie darstellen, gelesen werden und somit die Existenz einer konkreten Welt geltend machen können (MacDougall 1995 [1975]: 123; Banks/Morphy 1997: 14). Diese Haltung wandelte sich spätestens im Zuge der Repräsentations-Debatten, als Forderungen laut wurden, Film nicht als tatsächliche Wiedergabe von Realität zu betrachten, sondern – analog zu den Feststellungen im Bereich der schriftlichen Ethnographie (vgl. II.1.2) – als „gestaltete Umsetzung von Realität“ (Kiener 1999: 14) verstanden werden muss. So ist denn eine objektive Wiedergabe von Wirklichkeit erschwert durch forschungsimmanente Selektionen, die beeinflusst sind durch persönliche und kulturelle Dispositionen der filmenden Feldforscher, wie auch durch Fragestellungen und theoretische Vorannahmen (vgl. MacDougall 1995 [1975]: 123f.). Hieraus schlussfolgert der Filmtheoretiker Bill Nichols, dass ethnographischer wie auch dokumentarischer Film immer nur eine bestimmte und nicht ›die‹ Realität wiedergeben kann (Nichols 1981: 263). Neben der Beurteilung einer gestalteten und selektierten Wirklichkeitsdarstellung wurde für den ethnographischen Film ferner festgestellt, dass das Zusammentragen visueller Aufzeichnungen bzw. Materialien nicht die bloße Protokollierung von Personen und ihren Gemeinschaften durch einen quasi nicht vorhandenen Beobachter/Filmer, sondern „always a record of the *meeting* between a filmmaker and that society“ (MacDougall 1995 [1975]: 125; Hervorh. v. Verf.) impliziert. Ein Begriff von Wirklichkeit wird nur insofern beansprucht werden, als dass diese immer als durch Selektion und das Zusammentreffen von Filmenden und Gefilmten gestaltete verstanden wird – ›Die Wirklichkeit‹ kann demnach nicht objektiv abgebildet werden. Um dennoch eine größtmögliche Objektivität zu erreichen, wurden im Bereich des ethnographischen Filmes verschiedene Ansätze und Konventionen entwickelt, die im Folgenden dargelegt werden sollen.

Ein allen ethnographischen Filmen zugrunde liegendes Beurteilungskriterium ist spätestens seit den 1980er Jahren eine reflexive Darstellung des Zusammentreffens von Filmenden und Gefilmten in der Aufnahmesituation bzw. das Anbringen von Beweisen für die Anwesenheit filmender Anthropologen während der Aufnahme im Film (vgl. Loizos 1997: 93 und Ruby 2000: 266). Die Ethnologin und Filmemacherin Beate Engelbrecht bezeichnet

¹⁹ Der Begriff des indexikalischen Zeichens geht auf die dreigliedrige Klassifizierung von Zeichentypen durch den Philosophen Charles Sanders Peirce zurück: 1. Das indexikalische Zeichen, das durch eine Kausalbeziehung mit dem von ihm bezeichneten Objekt verbunden ist, also ohne Beschreibung des Objekts auf jenes hinweist (zum Beispiel ein Wetterhahn, der auf eine Windrichtung verweist). 2. Das ikonische Zeichen, das eine strukturelle Ähnlichkeitsbeziehung mit dem von ihm bezeichneten Objekt hat (hierzu zählen bildliche Darstellungen). 3. Das symbolische Zeichen, das durch Konventionen auf das bezeichnete Objekt verweist (das Wort ›Baum‹ beispielsweise kann nur verstanden werden, weil seine Bedeutung durch Übereinkunft allgemeingültig festgelegt wurde) (vgl. Peirce 1983: 64-67).

eine „sichtbare Subjektivität“ (Engelbrecht 1995: 148) als den besten Ausweg aus der Unmöglichkeit objektiver Realitätsabbildung. Dies erfordere jedoch auch, „daß sich ein filmender Ethnologe konstant mit Fragen der Subjektivität und Realität auseinanderzusetzen hat, d.h. gezwungen ist, ständig die Auswirkungen seines Handelns zu überdenken“ (ebd.: 179) und dass diese Überlegungen ferner in die Analyse durch den Anthropologen mit einfließen müssen (Asch/Asch 1995 [1975]: 341).

Dies gilt insbesondere für den oft vertretenen Stil des partizipierenden Filmemachens, der sich durch die Versuche auszeichnet, die Anwesenheit der Filmenden im Film deutlich hervorzuheben und das Zusammentreffen von Filmenden/Forschenden und Gefilmten/Erforschten von der klassischen Methode der teilnehmenden Beobachtung²⁰ hin zu einer Interaktion und zu einem wesentlichen Bestandteil des Erkenntnisprozesses auszuweiten. Einer der wichtigsten Vertreter auf diesem Gebiet ist der ethnographische Filmemacher Jean Rouch, der die Methode des kommunikativen Austauschs zwischen Filmenden und Gefilmten als das *Cinéma Vérité* bezeichnete, welches er in seinem Film „Chronique D’Un Été“ zu etablieren versuchte. Seine Herangehensweise zeichnete sich durch den kontinuierlichen Versuch aus, die Gefilmten in den Schaffensprozess bzw. die Filmarbeit mit einzubeziehen (vgl. Rouch (1995 [1975])).²¹ Der Anthropologe Roger Sandall befindet das Einbeziehen gefilmten Menschen in den Filmprozess unter dem Gesichtspunkt, dass diese den Wahrheitsgehalt und die Richtigkeit der Darstellung ihrer Person, Lebensweise und sozialen Organisation – im Sinne des Verstehens und der Interpretationen – überprüfen und bestätigen können,²² als einen wichtigen Aspekt für den ethnographischen Film, um diesen zu authentifizieren (vgl. Sandall 1995 [1975]: 466). Es gibt im Bereich des ethnographischen Filmemachens jedoch einen anderen, einen fast schon konträren Ansatz, der Kiener zufolge von den meisten ethnographischen Filmemachern angewendet wird (vgl. Kiener 1999: 306 sowie Tobing Rony 1996: 197). Kiener meint den Stil des beobachtenden Filmemachens, bei dem in besonderer Weise versucht wird, die Filmkamera als einen ›Störfaktor‹ bei der Filmaufnahme – der das Verhalten der Gefilmten aufgrund ihres Wissens um ihr Gefilmtwerden verändern, weniger ›authentisch‹ werden lassen kann – soweit wie möglich auszublenden. Der beobachtende Stil wurde u.a. durch den ethnographischen Filmemacher John Marshall vertreten, der in

²⁰ Über die teilnehmende Beobachtung als grundlegende Forschungsmethode der Ethnowissenschaften vgl. Spradley 1980 und Geertz 1984.

²¹ Vgl. zu dieser Methode Engelbrecht 1995, Banks/Morphy 1997 und Asch/Asch 1995 [1975].

²² Das Einbinden der Gefilmten in wesentliche Prozesse der Filmgenese bezeichnet Beate Engelbrecht so dann als die ursprünglich auf Timothy Asch zurückgehende „Feedback-Methode“ (Engelbrecht 1995: 166).

Anlehnung an das Direct Cinema²³ versuchte, den Einfluss des Filmemachers zu verleugnen und zu suggerieren, dass die Kamera – gleich einer Fliege an der Wand – von den Gefilmten unbemerkt blieb (vgl. Engelke 2007: 122). Dennoch wird selbst beim beobachtenden Stil versucht, einige Hinweise auf die Konstruiertheit der filmischen Handlungen in die Filme einzuarbeiten (Kiener 1999: 65).²⁴

Für die Ansätze des beobachtenden und des partizipierenden Filmstils gilt jedoch, dass ihre Filmidee bzw. das Konzept für eine filmische Forschung – der Drehplan – ausreichend „Freiraum“ (Engelbrecht 1995: 151) haben muss, der es ihnen erlaubt, sich an die Entwicklungen während der Drehzeiten anpassen zu können (vgl. Young 1995 [1975]: 108). Die Gefilmten sollen nicht als das „Rohmaterial für Geschichten und [...] zur Illustration bestimmter geistiger Konzepte“ (MacDougall 1984: 79) verwendet und auch nicht der Interpretation der Filmemacher untergeordnet werden. Dies rührt auch von der ethischen Richtlinie ethnographischer Filme „durch Filminhalt und Filmstil das kulturelle Selbstverständnis der Gefilmten nicht zu verletzen“ (Frömming 2005: o. S.). Diese ethische Richtlinie zeigt sich auch darin, dass auf der Darstellungsebene der Gefilmten bzw. Erforschten bei partizipierendem und beobachtendem Filmstil versucht wird, die Gefilmten nicht fragmentiert in einem „Mosaik von Einstellungen“ (MacDougall 1984: 80), sondern in langen, möglichst ungeschnittenen Sequenzen mit viel Originalton der Gefilmten darzustellen. Neben dem Versuch, die Bilder für sich selbst sprechen zu lassen (vgl. Frömming 2005: o. S.), erhofft man sich dadurch, die den interpersonellen Handlungen zugrundeliegenden Lebensweisen offenbaren bzw. deutlich herausarbeiten zu können (vgl. MacDougall 1995: 243).

Darüber hinaus wird im Bereich des ethnographischen Filmes die Frage der Repräsentation auch damit verbunden, wie die Gefilmten, also die Repräsentierten, »zu Wort« kommen. Bereits bei den frühen Ansätzen der beobachtenden und partizipierenden Methode wurde in der Darstellung versucht, die Gefilmten für sich selbst sprechen zu lassen – entweder in Interviewsituationen bzw. Dialogen mit den Filmemachern, oder in Monologen der Gefilmten (vgl. MacDougall 1995 [1975]: 116). Eine Erläuterung der gefilmten Handlungsabläufe durch einen »allwissenden« Sprecherkommentator wurde spätestens seit den 1960er Jahren abgelehnt, da eine solche Form der Vermittlung die im Film gezeigten

²³ Das Direct Cinema wurde ursprünglich in den 1960er Jahren in den USA durch Dokumentarfilmer wie Richard Leacock, Robert Drew, Donn Allen Pennebaker und Albert Mayles entwickelt (vgl. Roth 1982: 10).

²⁴ Dies erfolgte unter anderem durch den Versuch, Indikatoren die auf den Herstellungsprozess verweisen, im Bild zu verarbeiten: Entweder sind die Filmemacher oder das Mikrofon selbst im Bild zu sehen oder eine Kommentierung des Filmprozesses durch die im Film agierenden Subjekte erfolgt – dies oft in Gesprächen mit den Filmemachenden über deren Intentionen oder die Störelemente, die sich durch den Prozess des Filmens ergeben können (vgl. Loizos 1997: 93f.).

Menschen „auf kuriose Objekte reduziert“ (Henley 1984: 151). So wurden die Stimmen der Gefilmten in fremdsprachlichen Aussagen auch nicht durch Voice-Over (einer Übersetzerstimme), sondern durch Untertitel übersetzt (vgl. Petermann 1984: 46). Die Verwendungen von direkter Rede offenbaren zudem „das Ausmaß an Nähe, das die Autoren erreichten, und vermitteln so zumindest den Eindruck von Wirklichkeit“ (Brody 1984: 101-102), während sich Sprecherkommentare oder Voice-Over wie ein Filter zwischen Subjekte und Zuschauer stellen und die Wirklichkeit somit überdecken (vgl. ebd.: 103).

Doch gerade die Darstellung, die sich an den monologischen und nicht in Interviewsituationen erfolgten Aussagen der Gefilmten orientierte, hatte jedoch eine starke Anlehnung an narrative Techniken des Spielfilmes zur Folge (vgl. Young 1995 [1975]: 109). In dem versucht wird, Aussagen mehr über die Bilder denn über das Gesprochene tätigen zu wollen, werden eben diese Bilder – wie im Bereich des fiktionalen Filmes – zu Anekdoten, zu Ansatzpunkten, anhand derer sich eine Erklärung herleiten lässt (vgl. MacDougall 1995 [1975]: 118). Jedoch ist gerade die Ebene der Narration und der Dramaturgie – also die Frage, ob ein ethnographischer Film in Form einer Geschichte seine Filmsubjekte repräsentiert und die gefilmten Ereignisse dokumentiert – im Bereich des ethnographischen Filmes ähnlich umstritten, wie im Bereich der schriftlichen Ethnographie: Kiener formuliert diesbezüglich die Kritik, dass man in den Debatten um filmische ethnographische Repräsentationen immer wieder dazu tendiert, „den technisch-mechanischen Aspekt des filmischen Prozesses über den semiotischen und kommunikativen zu stellen“ (Kiener 1999: 63) und ethnographische Filme somit nicht unter dem Gesichtspunkt ihrer narrativen Qualitäten – also Geschichten zu erzählen – betrachtet.

Trotz einiger Zugeständnisse an experimentelle und performative Darstellungsvarianten (vgl. MacDougall 1995 [1975]: 129),²⁵ werden erzählerische Formen aufgrund einer Gleichsetzung von Narration mit Fiktion für ethnographische Filme weitestgehend abgelehnt (vgl. Kiener 1999: 60). Vielmehr wird ein objektiver Stil anvisiert, der die subjektive Perspektive von den objektiven Fakten zu trennen versucht (vgl. ebd.: 141f.) und der eher deskriptiven und (wenn überhaupt) argumentativen darstellerischen

²⁵ Peter Loizos behauptet, dass sich u.a. durch einige kritische Äußerungen über den versachlichten beobachtenden Stil in den 1980er Jahren der ethnographische Film allmählich einiger stilistischer Orthodoxien entledigte (vgl. Loizos 1997: 83). Ungeachtet dessen orientierten sich bereits viele Filme des Ehepaares MacDougall und von Rouch weniger an akkurater wissenschaftlicher Repräsentation denn an dem Versuch, Wissen evokativ zu vermitteln, gemäß einer „epistemology of experience spoken from body to body“ (vgl. Nichols 1994: 73; Henley 2000: 215).

Strukturen folgt (vgl. ebd.: 71). So orientiert sich die narrative Struktur primär an der Argumentation und dem Versuch eine „Aussage“ (Engelbrecht 1995: 163) zu machen und anthropologisches Wissen zu vermitteln denn an dem Erzählen einer Geschichte. Die „story line“ (Hockings 1995 [1975]: 518) ethnographischer Filme ist die Darlegung und Überprüfung von wissenschaftlichen Konzeptionen während des Film- und Forschungsprozesses (ebd.). Jedoch kritisieren einige ethnographische Filmemacher eben jene Distinktion von Fakt und Fiktion, von Narration und Dokumentation und fordern einen dualen Erzählstrang, der die Ebenen der persönlichen Erfahrung und des sachlichen Wissens miteinander verbinden soll: Kiener zufolge vermag „das »Denken in Geschichten« [...] verstreute Fragmente von Geschehnissen zu einem sinnvollen Ordnungsmuster zusammenfassen“ (Kiener 1999: 273; Hervorh. i. Orig.). Auch der Kulturanthropologe und Filmemacher Sacha Knoche fordert, dass ethnographische Filme in ihrer Wirksamkeit auf der „*kognitiven und affektiven Ebene*“ (Knoche 2005: 112; Hervorh. i. Orig.) beachtet werden sollten.

Es herrschen also im Bereich des ethnographischen Filmes einige Differenzen in Bezug auf die Art der narrativen Darstellungsweisen von Realität wie auch die Methodik des ethnographischen Filmens (vgl. Engelbrecht 1995: 148). Darüber hinaus fehlt es bis heute an klaren und vor allem allgemeingültigen Definitionen darüber, was ein ethnographischer Film ist (vgl. ebd.: 147) bzw. was er leisten muss, um in den akademischen Diskurs der Ethnowissenschaften Eintritt zu erhalten (vgl. MacDougall 1995: 228). Trotz diverser Unstimmigkeiten gibt es dennoch einige allgemeingültige Konventionen für den ethnographischen Film.²⁶ Neben einer reflexiven Darstellungen des Film- und Forschungsprozesses im Film, muss er auf Theorie und Praxis der akademischen Disziplin beruhen (vgl. Rollwagen 1988: 295 und Ruby 2000: 266), sich also auf anthropologischen bzw. ethnologischen Theorien und Fragestellungen berufen, weshalb er sich auf die Darstellung visueller Manifestationen einer Kultur in performativen Ereignissen fokussieren sollte (vgl. Engelbrecht 1995: 145f.).²⁷ Ferner muss er auf einem tiefen und breiten wissenschaftlichen Wissen über die zu filmenden Subjekte basieren, welches durch ausgedehnte Recherchevorarbeiten (Einarbeitung in relevante Theoreme, Konzepte und Fragestellungen) wie auch eine zeitlich ausgedehnte und intensive Feldforschungsphase erreicht werden sollte (vgl. Freudenthal 1988: 126). Neben dem Erlernen der Sprache kann dabei eine bestimmte Art des Interagierens mit den Menschen sowie eine bestimmte Form

²⁶ Für eine ausführliche Beschreibung sei an dieser Stelle verwiesen auf Heider (2006: 110-117).

²⁷ Solche sichtbaren Manifestationen sind unter anderem Rituale, denn sie sind „Äußerungen einer Gesellschaft; in ihnen wird Gesellschaft sichtbar“ (Engelbracht 1995: 145).

des Nachfragens entwickelt werden, mit dem Ziel, sich mit den Handlungsweisen einer Gemeinschaft vertraut zu machen, damit man diesen mit der Kamera später besser folgen kann (vgl. Asch/Asch 1995 [1975]: 343f.).

Bezüglich der Auseinandersetzungen über ethnographische Repräsentationen schriftlicher, wie filmischer Art lässt sich folgendes festhalten: Beide werden als Konstrukte und gestaltete Umsetzungen von Realität verstanden und können aufgrund der subjektiven Implikationen schreibender bzw. filmender Feldforscher immer nur partielle Wahrheiten und bestimmte Realitäten liefern. Eine objektive Repräsentation kann nicht erreicht werden, vielmehr scheint nur eine Annäherung möglich, durch eine reflexive Offenlegung des Film- und Forschungsprozesses mit all seinen subjektiven Implikationen. In Bezug auf die Darstellung der Gefilmten wird im Bereich des ethnographischen Films versucht, die Ausgestaltung des empirischen Materials an die Entwicklungen des Geschehens während des Filmprozess anzupassen und den Gefilmten eine eigene Stimme zu verleihen. Den Repräsentierten eine Stimme zu verleihen ist indes auch im Bereich der schriftlichen Ethnographie u.a. durch dialogische Darstellungsvarianten versucht worden. Weitere Überlegungen bezüglich einer Überwindung des Dilemmas wirklichkeitsgetreuer Repräsentation auf der Ebene der Darstellung haben im Bereich der schriftlichen und filmischen Ethnographie zu experimentellen Darstellungsvarianten geführt, welche durch Verwendung von performativen und narrativen Mitteln eher versuchen zu evozieren denn zu repräsentieren. Dies ist jedoch bis heute nicht unumstritten und nicht endgültig gelöst. Im folgenden Kapitel soll nun ein Exkurs erfolgen in die Dokumentarfilmtheorie und herausgearbeitet werden, wie dort im Vergleich zu den Debatten über Writing und Filming Culture die Frage- und Problemstellungen in Bezug auf Repräsentation und Realität beantwortet werden.

II.1.4 Exkurs: Repräsentationsfragen im Dokumentarfilm

Im Bereich der Theoriebildung über den Dokumentarfilm ergaben sich oft ähnliche Problemstellungen in Bezug auf das Verhältnis zwischen Film und Wirklichkeit und daraus resultierende Ansätze für die Filmpraxis. So kam es in im Laufe der 1980er Jahre im Bereich des Dokumentarfilms ebenfalls zu Authentizitätsdebatten (vgl. Böhm 2000: 25ff.), in denen Fragen nach dem Wirklichkeitsbezug des Dokumentarfilms – wie die Trennung von Dokumentarischem und Fiktionalem, die Dramatisierung von Fakten oder die Subjektivität der Filmemacher – und somit Fragen nach der Authentizität dokumentarischer Filme unterschiedlich beantwortet wurden (vgl. Zimmermann 2006: 93).

Ostentativ experimentellen Ansätzen performativer, essayistischer und teils inszenierter Dokumentarfilme wurden dezidiert realitätsgetreue, dokumentarische Ansätze der „Reinheit filmischer Methoden“ (Roth 1982: 88) gegenübergestellt: Während erstere als romantisierender Subjektivismus kritisiert wurden, beanstandete man letztere dafür „Oberflächenrealismus oder naiven Abbild-Realismus“ (ebd.: 27) zu betreiben.

Obwohl seitdem keine allgemeingültigen Lösungen formuliert wurden und es bis heute keine einheitliche Dokumentarfilmtheorie und Methodik gibt (vgl. Hohenberger 1998: 20), entwickelte sich eine deutlich skeptischere Haltung gegenüber Authentizitätsansprüchen bzw. einer Realitätswiedergabe durch den Dokumentarfilm per se. Trotz des Versuchs, die Wirklichkeit so real und unmittelbar wie möglich wiederzugeben oder – wie insbesondere beim Ansatz des Direct Cinema – die Schaffung der filmischen Realität zu leugnen, sie als abgebildete Realität zu simulieren, bleibt der Dokumentarfilm eine Konstruktion von Realität (vgl. Collins 1984: 132). Darüber hinaus erfährt die Frage nach der Wirklichkeit im Dokumentarfilm unter dem Eindruck der aktuellen Entwicklungen von digitaler Bildherstellung und Bildbearbeitung eine weitere Zuspitzung – sind doch Bedenken bezüglich der umfassenderen Möglichkeiten von Bildveränderung respektive Manipulation gewachsen (vgl. Fetveit 1999: 799).

Dessen ungeachtet bildeten sich seitdem immer neue Variationen dokumentarischer Filme heraus, darunter betont subjektive, essayistische Filme, die teilweise mit fiktionalen Mitteln (wie Inszenierungen) arbeiten, oder auch viele Filme, die versuchen, ein Höchstmaß an Reflexivität über den Filmprozess zu offenbaren, ähnlich dem Cinéma Vérité oder dem partizipierendem Ansatz im Bereich des ethnographischen Filmes (vgl. Böhm 2000: 28). In Bezug auf narrative Strukturen in Dokumentarfilmen, die bis dato als „per se 'irrealisierendes' oder fiktionalisierendes Verfahren“ (Hohenberger 1988: 112; Hervorh. v. Verf.) abgelehnt wurden, gilt es heutzutage als „unumstritten, daß Dokumentarfilme erzählen und daß sie sich dabei Verfahren bedienen, die der Spielfilm historisch bereitgestellt hat“ (Hohenberger 1998: 23). Der Dokumentarfilm orientiert sich also zunehmend an den narrativen Techniken des fiktionalen Filmes (vgl. Nichols 1993: 175).²⁸ Eine exakte Bestimmung der Narration im Dokumentarfilm wiederum ist nicht nur erschwert durch die Problematik, die sich durch eine dramatisierende Darstellung der gefilmten ›realen‹ Ereignisse (wie sie durch eine narrative Form zwangsläufig hergestellt wird) ergibt, sondern auch durch den Umstand, dass der Dokumentarfilm in den seltensten

²⁸ Die zunehmende Orientierung des Dokumentarischen am Fiktionalen wird auch bedingt durch die Entwicklungen im Bereich des Fernsehens, wie das Kapitel II.2.2.1. ausführlicher erklären wird.

Fällen dezidiert als Kunstform, als experimenteller und poetischer Ausdruck und somit als kreative Darstellung von Realität betrachtet wurde (vgl. Beattie 2004: 42f.).²⁹

Es zeigt sich, dass für den Bereich des Dokumentarfilms sehr ähnliche Fragen und Probleme um wirklichkeitsgetreue Repräsentation wie im Bereich schriftlicher und filmischer Ethnographien diskutiert wurden, was auch auf der Ebene der Darstellung zu ähnlichen Lösungsansätzen geführt hat. So kann ein Dokumentarfilm Wirklichkeit nicht vermitteln, sondern nur konstruieren, wenngleich eine Darstellung von Wirklichkeit durch verschiedene objektive oder subjektive, dokumentierende oder inszenierende Ansätze erfolgt. Auch die Ebene der Narration scheint hier nicht vollends geklärt zu sein. So bleibt strittig, ob ein Dokumentarfilm durch Wirklichkeitsdarstellung Geschichten erzählen darf. Wie sich der Dokumentarfilm als Medium der Wissensvermittlung und als Repräsentation von Wirklichkeit in den Zeiten der sukzessiven Kommerzialisierung des Fernsehens entwickelt hat, soll nun in den folgenden Kapiteln erörtert werden.

II. 2 Wissensvermittlung durch das Fernsehen

„Questions of representation [...] are also questions about cultural forms and genres, about ways in which the raw materials of language and imagery are combined in particular expressive forms – documentaries, episodes of soap operas, single plays – and about how well these contribute to the resources of information, experience, interpretation and explanation required for the exercise of full citizenship.“ (Murdock 1999: 13).

Das obige Zitat des Medienwissenschaftlers Graham Murdock fragt danach, wie u.a. dokumentarische Formen oder Genres Realität wiedergeben respektive ausdrücken – eine Frage, die von Ethnowissenschaftlern und Dokumentarfilmtheoretikern gestellt und mit durchaus unterschiedlichen Ansätzen beantwortet wurden (vgl. II.1.). Murdock wirft aber auch eine weitere Frage auf: Inwiefern trägt dies zu der Ausübung einer Bürgerschaft³⁰ bei? Diese Frage ist für die vorliegende Arbeit relevant, da bei dem Vergleich zwischen wissenschaftlichen ethnographischen Repräsentationen und Fernsehdokumentarfilmen auch nach der Bedeutung des Fernsehens und des Dokumentarfilms in einer, durch

²⁹ Als eine bedeutsame Ausnahme sei an dieser Stelle die Betrachtungen des Dokumentarfilmstheoretikers John Grierson, demgemäß Dokumentarfilme eine kreative Behandlung der Wirklichkeit bedeuten, zu nennen (vgl. Grierson 1971: 145-156).

³⁰ Die hier verwendeten Begriffe von Bürgerschaft beinhaltet zum einen, dass ein Bürger ein autonomes Subjekt ist, dessen Überlegungen auf unabhängigen Urteilen und auf frei zugänglichen Informationen und Wissen beruht (vergl. Gripsrud 1999: 37). Dieser ist ferner ausgestattet mit einem „*right to participate fully in social life with dignity and without fear, and to help formulate the forms it might take in the future*“ (Murdock 1999: 8; Hervorh. i. Orig.).

Massenmedien gekennzeichneten demokratischen Gesellschaft gefragt wird (II.2.1 - II.2.3). Aber auch weil das Fernsehen und seine Beschaffenheit eine wichtige Rahmenbedingung für die Produktion von Dokumentarfilmen stellen (II.2.4). Im folgenden Teilabschnitt soll die ideelle Rolle des Fernsehens in Bezug auf die Öffentlichkeit einer demokratischen Gesellschaft ermittelt und im darauffolgenden Teil den aktuellen Entwicklungen des Fernsehens, die dessen Aufgaben zu unterlaufen scheinen, nachgegangen werden. Im dritten Teil sollen die Bedeutung und die Veränderungen des Fernsehdokumentarfilms und des dokumentarischen Fernsehens in diesem Kontext betrachtet werden und im vierten die daraus resultierenden Produktionskonditionen für einen Dokumentarfilm dargelegt werden.

II.2.1. Das Fernsehen und die öffentlichen Sphäre

Im Zuge der Brüche in der anthropologischen Theoriebildung, Methodologie und der Erweiterung des Feldes anthropologischer Forschungsbestrebungen, wie auch der Anerkennung der zunehmenden Bedeutung der Medien für die ökonomischen, politischen und kulturellen Transformationen des 20. Jahrhunderts, begann man sich in der Anthropologie sowie in der Visuellen Anthropologie mit „media as a social practice“ (Ginsburg et al. 2002: 3) auseinanderzusetzen (vgl. Spitulnik 1993: 300). Die Produktion und Rezeption von Medien werden als Teil von und konstituiert durch alltägliche Praktiken und Diskurse verstanden und somit als Teil der „public culture“ (Dornfeld 1998; vgl. Ginsburg et al. 2002: 2). In dieser Eigenschaft wird das Fernsehen in seiner ideellen Funktion für zeitgenössische, sogenannte westliche demokratische Gesellschaften von Kultur- und Sozial-, wie auch Medienwissenschaftlern als ein zentrales Medium der öffentlichen Sphäre betrachtet:³¹ Neben der Aufgabe, als „kulturelles Forum“ (Newcomb/Hirsch 1992), als eine symbolträchtige Arena für Diskurse, in denen sich unterschiedliche Positionen und Identitäten eines Staates begegnen, zu dienen (vgl. Mahon 2000: 471; Kosnick 2007: 2), muss das Fernsehen dem einzelnen mündigen Bürger den Zugang zu eben jenen Diskursen der öffentlichen Sphäre ermöglichen und ihn mit den Mitteln zur Teilhabe an selbigen ausstatten (vgl. Habermas 1990: 309f.).

Das Fernsehen dient dabei, erstens, einer Belieferung von Informationen über die Konditionen, die die eigenen Wahl- und Handlungsmöglichkeiten strukturieren (vgl.

³¹ Für Jürgen Habermas bilden die in der Öffentlichkeit ausgetragenen (theoretisch herrschaftsfreien) Diskurse (die er auch als „öffentliche Meinung“ (Habermas 1990: 344) bezeichnet), an denen jeder Bürger gleichberechtigt teilhaben sollte, den wesentlichen Grundsatz einer bürgerlichen Gesellschaft, da sich dort durch die Formulierung unterschiedlicher Interessen der politische Willensbildungsprozess ereignet (Habermas 1990: 344ff.).

Murdock 1999: 11; vgl. Jarren/Meier 2000). Zweitens dient es der Vermittlung von Erfahrungen durch Repräsentation persönlicher und sozialer Erfahrung und zwar nicht nur in Form von Aktualitäten (z.B. Nachrichten), sondern vor allem in Form von offen erzählten Geschichten, die eine involvierte, aktive Form der Rezeption durch den Zuschauer abverlangen und ihn intellektuell stimulieren können (vgl. Murdock 1999: 12f.).³² Drittens liefert das Fernsehen Wissen, verstanden als eine Erläuterung im Sinne einer Transformation von Information und Erfahrung innerhalb eines Interpretationsrahmens, welcher auf Muster und Prozesse, auf Verbindungen zwischen Mikro- und Makroebene – dem Speziellen mit dem Generellen – verweist und diese erklärt (vgl. ebd.: 12). Das Fernsehen ist folglich ein primärer Produzent und Vermittler von Wissen, Informationen und Erfahrungen (vgl. Mikos 2002: 102 und Gripsrud 1999), weshalb beispielsweise in der BRD das öffentlich-rechtliche Fernsehen mit einem Grundversorgungsauftrag versehen wurde (vgl. Meyn 1996: 174).

Neben einer Teilnahme an den gesellschaftlichen Diskursen hilft die Belieferung dieser drei Elemente generell bei der Orientierung in der „gesellschaftlichen Wirklichkeit“ (Weiß 2002: 242), in dem „Muster“ angeboten werden, die eine Interpretation und Bewertung von sowie eine Kritik an „dieser Wirklichkeit“ ermöglichen (ebd.). Das Fernsehen ist somit auch für Realitätserfahrung und deren Bedeutungszuschreibungen zunehmend wichtiger geworden (vgl. Jarren/Meier 2002: 129). Es wird vor allem von Seiten der Anthropologie als eines der basalen „representational systems in our own culture“ betrachtet (Ginsburg 1995 [1975]: 364).

Jedoch wurden die oben genannten Funktionen des Fernsehens in den Kultur- und Sozialwissenschaften seit den Debatten der Postmoderne äußerst differenziert betrachtet – bzw. wurde dem Fernsehen die Befähigung der Vermittlung von Wissen und Wirklichkeit gar abgesprochen (vgl. Gripsrud 1999: 35). Einer der prägnantesten Kritiker war hierbei Baudrillard (vgl. Kapitel I.), der den Medien vorwarf, lediglich Simulakren, Simulationen des Realen, zu vermitteln. Das Fernsehen versteht er als eine „programmatic, metastable, perfectly descriptive machine that offers all the signs of the real and short-circuits all its vicissitudes“, welches „the signs of the real for the real“ ersetze (Baudrillard 1994: 2). Ähnlich äußerte sich auch der Anthropologe Roger Sandall: Bei der Informierung der Öffentlichkeit beruhen Fakten und Wahrheitsansprüche heutzutage nicht mehr auf verbalen Beschreibungen und Argumenten, sondern auf mechanisch produzierten imitatorischen

³² Dies bedeutet auch, dass Fernsehzuschauer durch das Erfahren des sozialen Handelns und der Lebenswelten anderer Menschen aus der eigenen oder einer anderen Gesellschaft, ihr eigenes Handeln und ihre eigenen Sichtweisen reflektieren können (vgl. Dornfeld 1998: 5 und Mikos 2002: 101)

Nachbildungen (vgl. Sandall 1995 [1975] 462). Gerade das Fernsehen spielt bei dieser Entwicklung eine brisante Rolle, da es sich „zumindest implizit immer als *mediale Repräsentanz* von Welt versteht“ (Hickethier 1992: 174; Hervorh. i. Orig.) und in besonderem Maße versucht, naturalistisch zu wirken (vgl. Hall 1982: 75), da es vorgibt „[...] to involve no intervention of coding, selection or arrangement. They appear to reproduce the actual trace of reality in the images they transmit.“ (ebd.).

Trotz der besonderen Aufgabe für die öffentliche Sphäre einer Gesellschaft (für die Informierung und Wissenslieferung, wie auch für die Orientierung in der Wirklichkeit) wird die Eigenschaft des Fernsehens als grundlegendes Repräsentations-System kritisch betrachtet mit dem Verweis auf die Simuliertheit eben jener Wirklichkeitsdarstellungen. Diese Charakteristika des Fernsehens sollen nun im nächsten Kapitel in Bezug auf die kurrenten Entwicklungen innerhalb der Fernsehlandschaft näher ausgeführt werden.

II.2.2 Die Entwicklung des Fernsehens als ein Medium der Wissensvermittlung³³

In diesem Kapitel sollen die Veränderung des Selbstverständnisses insbesondere des öffentlich-rechtlichen Fernsehens vor dem Hintergrund breiterer Entwicklungen und deren Auswirkungen auf das Fernsehen als Repräsentations-System dargelegt werden. Diese Veränderung wurde vor allem durch medienökonomische Deregulierungen und damit einhergehende Entwicklungen bewirkt: So provozierten u.a. die Einführung dualer Mediensysteme in vielen Ländern weltweit, die Zunahme und Ausdifferenzierung audiovisueller Medien³⁴ und eine wachsende globale Medienindustrie (vgl. Beattie 2004: 207) eine massive Konkurrenzsituation zwischen den einzelnen privaten und öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten um die Zuschauergunst (Lingemann 2006: 43).³⁵ In der BRD kam es bei den öffentlich-rechtlichen Hauptsendern (der ARD und dem ZDF) und den Dritten Programmen (u.a. HR, BR, WDR etc.) zu einer Orientierung an der Programmgestaltung der auf zuschauerattraktiven Unterhaltung fokussierten privaten Sender und zu einer Verdrängung vieler Programme mit Informations- und Kulturinhalten auf weniger attraktive, weil zuschauerschwache Sendeplätze (vgl. Lingemann 2006: 44). Trotz einer Diversifizierung der Kanäle und einer Fragmentierung des Publikums wurden und werden nahezu überall die gleichen vorherrschenden geistigen Landkarten und

³³ In diesem Kapitel und den folgenden wird vornehmlich auf die Entwicklungen des Fernsehens und des Dokumentarfilms in der BRD Bezug genommen, wenngleich sich teilweise sehr ähnliche Tendenzen in anderen Ländern Europas (vgl. Kretzschmar 2002) oder in den USA (vgl. Dornfeld 1998) feststellen lassen.

³⁴ So gibt es mittlerweile neben traditionellen TV-Sendern und Pay-TV digitales Fernsehen und Internet gestütztes sogenanntes On-Demand-Fernsehen (vgl. Lingemann 2006: 41)

³⁵ Über die Entwicklung von deregulierten globalen Mediensystemen und die Ausbildung globaler Medienkonglomerate vgl. Hepp 2004.

Geschmäcker bedient statt diese in Frage zu stellen (vgl. Murdock 1999: 15 und Weiß 2002: 174ff.). Eine Folge der „neuen Aufmerksamkeitsökonomie“ (Lingemann 2006: 43) war die Entwicklung von Strategien der Risikovermeidung, die sich u.a. auf eine Formatierung von Programmen, also die Festlegung der zeitlichen Dauer, der Inhalte und ihrer narrativen bzw. dramaturgischen Aufbereitung, wie auch auf einen Rückgang an kontroversen und kritischen Themen und eine Zunahme an populären und undifferenzierten Themen auswirkte (vgl. Fürsich 2003: 132; vgl. Dornfeld 1998 und Born 2004).³⁶

Dies führte innerhalb öffentlicher, aber auch innerhalb kultur-, sozial- und medienwissenschaftlicher Debatten zu vehementer Kritik an den Entwicklungen der Fernsehlandschaft und des öffentlich-rechtlichen Fernsehens im Besonderen. Letzterem wurde vorgehalten, den traditionellen Auftrag der Belieferung von Bürgern mit Wissen gegen die Haltung einzutauschen, Konsumenten mit neuen Medienwaren zu beliefern (vgl. Beattie 2004: 166 und Morley/Robins 1995: 11) – was die Idee der Staatsbürgerschaft unterläuft, indem es den persönlichen Konsum über die soziale und politische Partizipation stellt (vgl. Murdock 1999: 10). Am prägnantesten wurde dieser Vorwurf durch die Soziologen Theodor W. Adorno und Max Horkheimer bereits in den 1940er Jahren in ihrer Kulturindustriekritik formuliert (2003 [1969]). Der Kulturindustrie warfen sie eine „Anti-Aufklärung“ (Adorno 1968 [1967]: 69) vor, da die „Geistige[n] Gebilde kulturindustriellen Stils“ (ebd.: 62) absoluten Warencharakter haben und die verbreiteten Informationen „ärmlich oder gleichgültig“, die gezeigten Verhaltensmuster „schamlos konformistisch“ (ebd.: 65) seien. Adornos und Horkheimers Anschuldigungen an die bewusstseinssteuernde, standardisierte Sichtweisen reproduzierende Kulturindustrie sind jedoch seit ihrem ersten Erscheinen 1947 in einigen Teilen massiv revidiert worden (vgl. Kellner 1999: 345).³⁷ Eine weitere kritische Bilanz zog auch der Philosoph und Soziologe Jürgen Habermas in den 1960er Jahren: Die öffentliche Sphäre als öffentlicher Raum rationaler Diskurse wurde transformiert in inszenierte und inszenierende Unterhaltung durch kommerzieller Medien – allen voran das Fernsehen (vgl. Habermas 1990: 306f.; 312).

³⁶ Vgl. hierzu Kapitel II.2.2.1 dieser Arbeit über deren Auswirkung auf Fernsehdokumentarfilme.

³⁷ Nicht zuletzt durch eine intensivere Erforschung der Rezeptionsseite medialer Produkte, u.a. durch Hall, der darauf basierend sein dreigliedriges Dekodierungsmodell entwickelte (vgl. Hall 1973). Aber auch durch eine Erforschung der alltäglichen Nutzung massenmedialer Kultur, verstanden als eine mit Möglichkeiten der Subversion ausgestatteten Populärkultur, wie beispielsweise durch John Fiske, der sich gegen die Trennung von hoher und niederer Kunst (wie noch bei Adorno und Horkheimer), von Hochkultur und Massenkultur einsetzte (vgl. Fiske 1999).

Das öffentlich-rechtliche Fernsehen, das für die Belieferung von Wissen und Information – man könnte noch einen Schritt weitergehen und sagen: mit der Belieferung von ›wirklichkeitsgetreuen‹ Repräsentationen – beauftragt wurde, nimmt diese Aufgabe immer weniger ernst und erscheint somit als Teil einer Kulturindustrie, die zunehmend auf Konsum und Kommerz, auf Formatierung von Programmformen und Geschmäcker ausgerichtet ist. Wie sich diese Entwicklungen nun auf das dokumentarische Fernsehen und den Fernsehdokumentarfilm ausgewirkt haben, soll nun im Folgenden erörtert werden.

II.2.3 Wissensvermittlung durch den Dokumentarfilm im Fernsehen

In diesem Kapitel soll einleitend eine Definition der Bedeutung des Dokumentarfilms in der Vermittlung von Wissen und Wirklichkeit nachgegangen werden und die Stellung des Fernsehdokumentarfilms in der heutigen Fernsehlandschaft im Hinblick auf eben diese Bedeutung dargelegt werden.

Der Dokumentarfilm wird primär zu jenen Fernsehprogrammen gezählt, die auf Fakten basierend Realität wiedergeben bzw. vermitteln. Nach Ansicht von Martinez ist er ein Medium, welches dem Zuschauer suggeriert, Bilder zu zeigen, die auf der Realität basieren (vgl. Martinez 1997: 105). Er wird darüber hinaus als ein obligates Medium betrachtet, durch welches den Zuschauern eine Vorstellung und Konzepte ihrer eigenen sozialen Alltagswelt und unbekannter Lebensweisen vermittelt wird (vgl. Dornfeld 1998: 5). Er bildet gemäß Nichols einen „discourse of sobriety“ (Nichols 1991: 3), einen ernsthaften, nüchternen Diskurs des Denkens, der Überzeugung und des Überzeugt-Werdens (vgl. Silverstone 1999: 78). Man definiert ihn auf theoretischer Eben ebenfalls in einer gesellschaftlichen Funktion der investigativen Informationsvermittlung und Aufklärung (vgl. Hohenberger 1998: 21) – vor allem in Bezug auf die öffentliche Sphäre (vgl. Corner 1999: 176f.).³⁸

Nach einer kurzen Liaison des öffentlich-rechtlichen Fernsehens mit sozialkritischen Dokumentarfilmen im Stil des Direct Cinema oder Cinéma Vérté, die aufgrund der wachsenden „Entscheidungsbefugnisse der Chefetagen“ (Zimmermann 2006: 90) und der zunehmenden Zensurierung kritischer Themen entlang senderinterner Prozesse der Auftragsvergabe und -abnahme im Verlauf der 1970er Jahre beendet wurde (vgl. Böhm

³⁸ So wurde er bereits von den Begründern zweier Dokumentarfilmbewegungen in Großbritannien, John Grierson, und in der UDSSR, Dziga Vertov, zu Beginn des 20. Jahrhunderts als wichtiges Medium für die Bildung eines Massenpublikums konzipiert (vgl. DeBrigard 1995 [1975]: 23ff.). Über die britische Dokumentarfilmbewegung vgl. u.a. DeBrigard 1995 [1975]: 25 und Beattie 2004: 34ff.). Über die Kinoki-Bewegung Dziga Vertovs vgl. Vertov 1998a und 1998b; ausführlicher zu Vertov vgl. Hohenberger 1998.

2000: 83ff.),³⁹ vollzog sich durch die wachsende Bedeutung des Fernsehens für die Produktion und Distribution von Dokumentarfilmen auch ein Wandel des Fernsehdokumentarfilms hin zu einer stärkeren Orientierung an journalistischen Formen (vgl. Roth 1982: 147). Eine Wiedergabe von Wirklichkeit, die sich an der journalistischen Praxis des Fernsehens orientiert, bedeutete für viele Dokumentarfilmer jedoch lediglich eine „Illustration eines vorgefertigten Wirklichkeitsbildes statt Erkundung der Realität mit der Kamera“ (Zimmermann 2006: 85). Der Dokumentarist Harun Farocki bezeichnet diese Vorgehensweise analog als „das Verfahren, Dokumenten den Sinn abzupressen, den man am bequemsten brauchen kann; [...] das Verfahren, Bild- und Tonmaterial entweder so aufzunehmen oder so zu organisieren, *daß man nur erfahren kann, was man schon wußte.*“ (Farocki 1975: 86; Hervorh. v. Verf.). Im Gegensatz dazu zeichnet sich ein Dokumentarfilm dem Filmemacher Klaus Wildenhahn zufolge dadurch aus, dass bei seiner Herstellung versucht wird, das vorgefertigte Wirklichkeitsbild, das sich in einem Montageplan manifestiert, dem „Moment der Spontanität“ zu öffnen (Wildenhahn 1995: 193): Wenn sich die Ereignisse, die sich der Filmemacher im Vorfeld erdacht hatte, anders entwickeln, so muss er den Film daran anpassen, ihn demzufolge gestalten. Darüber hinaus zeichnen sich viele Dokumentarfilme im Vergleich zum sachlichen Journalismus durch eine subjektiv gefärbte Darstellung von Wirklichkeitserfahrungen aus und werden als autorengenetrage Filme definiert (vgl. Zimmermann 2006: 86).

Nebst journalistischen Einflüssen sieht sich der Dokumentarfilm seit einigen Jahren konfrontiert mit einer bisher ungekannten Zunahme, Vervielfältigung und Hybridisierung dokumentarischen Fernsehens – einem „Doku-Boom“ (Lingemann 2006: 35; vgl. Feil 2003).⁴⁰ Durch eine weitere Zuspitzung der Konkurrenzsituation zwischen den einzelnen privaten und öffentlichen Fernsehsendern in den 1990er Jahren (vgl. II.2.1.2) kam es bei vielen privaten und öffentlichen Sendern zu einer Fokussierung auf unterhaltsame nicht-fiktionale Programme wie Doku Soaps, Reality TV und halbinszenierten Doku-Dramen oder Serien (vgl. Hachmeister 1998; Mikos 2000).⁴¹ Diese Programme erwiesen sich nicht nur als außerordentlich zuschauerattraktiv, sondern auch als besonders kostengünstig in

³⁹ Das Verschwinden des kritischen Dokumentarfilms sollte auch im gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang betrachtet werden, da die „Glanzzeit“ zwischen den 1960er und 1970er Jahren einherging mit einem „Prozess des Nachfragens und Neubewertens in der Gesellschaft der Bundesrepublik“ (Ruge 2003: 59), als das Interesse und die Bereitschaft für einen von Dokumentarfilmen beförderten „Einblick in die Realität“ (ebd.: 60) vonseiten der Zuschauer noch deutlich höher war als heute.

⁴⁰ Und dies nicht nur auf dem deutschen Medien- und Fernsehmarkt, sondern nahezu weltweit (vgl. Kretzschmar 2002, wie auch Fürsich 2003 und Beattie 2004).

⁴¹ So bilden dokumentarische und andere nicht-fiktionale Programme (unter die auch Nachrichtensendungen und Magazine, Reportagen, Features, Dokumentationen usw. fallen) heutzutage das zweitgrößte Segment in der deutschen Fernsehlandschaft (vgl. Lingemann 2006: 37).

ihrer Herstellung (vgl. Hachmeister/Lingemann 2003: 19). In den öffentlich-rechtlichen Vollprogrammen wie auch in den meisten Dritten Programmen und sogar bei Spartensendern wie Arte oder 3sat – den „letzten Refugien des Dokumentarfilms“ (Hübner 2006: 79) – werden diese Programme oft in die Prime Time platziert, während der autorengenetrage Dokumentarfilm kontinuierlich seltener und wenn dann zu zuschauerschwachen Sendezeiten ausgestrahlt wird (vgl. Kretzschmar 2002: 293). Dokumentarfilme, die dem Medienforscher Fritz Wolf zufolge meist „[s]chwierige Stoffe, sperrige Themen und komplizierte Geschichten, die von den Zuschauern Konzentration verlangen“ (Wolf 2003: 64) behandeln, erbringen in der Regel keine hohen Einschaltquoten und stellen demnach ein nur schwer kalkulierbares Risiko für viele Sender dar (vgl. Kretzschmar 2002: 332).

Die quotenstarken neuen dokumentarischen Programme wurden dabei u.a. dafür kritisiert, dass sie vornehmlich auf Unterhaltung statt auf Aufklärung ausgerichtet und dezidiert unkritisch und apolitisch sind (vgl. Fürsich 2003: 144). Dabei bedienen sie sich in ihren Darstellungstechniken Sensationalisierungen und Dramatisierungen (vgl. Beattie 2004: 194ff.) im Sinne einer „fetishization of certain kinds of ‘true-life witness’ viewing“ (Corner 1999: 180). Das bedeutet, dass sie zum einen eine gewisse Unmittelbarkeit versuchen zu suggerieren, weshalb sie oft den vermeintlich authentischen beobachtenden Filmstil imitieren, sich zum anderen jedoch zu Zwecken der Unterhaltung zunehmend an den Logiken des Fiktionalen orientieren, weshalb „dramaturgische Arrangements in dokumentarische Formen integriert“ (Lingemann 2006: 46) werden – und zwar „undurchschaubar für den Zuschauer“ (Wolf 2003: 183). Dies zeigt sich bei der Montage in einer Orientierung an Spektakel und Action in schnellen Schnitten, auf der Ebene der Erzählung an der Erklärung der Filmbilder durch einen Sprecherkommentar und zwar auf Kosten von langen, ruhigen Beobachtungen im Sinne des Direct Cinema oder Cinéma Vérité (vgl. Beattie 2004: 194ff. und Corner 1999: 180). Damit in der Kürze der Zeit und der Produktionsmittel der gewünschte Spektakel-Effekt gelingen kann, werden auch zunehmend Regieanweisungen und Inszenierungen oder gar der Gebrauch von digitaler Bildbearbeitung angewendet (vgl. Corner 1999: 180 und Wolf 2003: 183), anstatt – wie bei den meisten Dokumentarfilmen üblich – die Erzählung auf (meist jedoch kostspieligeren) langen Recherchen, ausgedehnten Drehzeiten und Begegnungen mit den Protagonisten basieren zu lassen (vgl. Beattie 2004: 186 und Wildenhahn 1995: 193).

Die vehementeste Kritik wurde jedoch an der Formatierung und Standardisierung dieser dokumentarischen Programme verübt: Als Formate bzw. formatierte Programme folgen sie

neben Längenvorgaben auch dramaturgischen, aufnahme- und produktionstechnischen Anweisungen, was einen „*Blick von der Stange*“ (Feindt et al. 2003: 194; Hervorh. i. Orig.) hervorbringt, der jedoch konträr steht zu dem „zweiten Blick“ (ebd.: 197), den Dokumentarfilmemacher anstreben. Nur durch letzteren wird eine „tiefer gehende Form gesellschaftlicher Reflexion“ (ebd.) durch eine „Suche nach den Bildern hinter den Bildern, nach dem Gehalt unter der Oberfläche“ (Wolf 2003: 85) und eine Nähe zu den gefilmten Menschen überhaupt erst ermöglicht.

Neue dokumentarische Programme wie „Erlebnisdokumentationen“ (Frömming 2005: o. S.) beurteilt die Ethnologin Urte Undine Frömming sodann als einseitig und klischeehaft in ihrer Darstellung, da sie es versäumen ein komplexes Bild der gezeigten Gesellschaften zu liefern und dadurch „den Blick auf die Vielfalt anderer moderner Lebensformen“ verstellen (vgl. ebd.). Auch die Anthropologin Sherry B. Ortner betrachtet Medienprodukte, die zeit- und kostensparende Produktionsstrategien verfolgen, in einem kritischen Verhältnis zu einer wissenschaftlichen Wissensproduktion stehend, denn „a classic long, deep ethnographic fieldwork produces some kinds of *truth* that a necessarily quicker and shallower journalism cannot produce“ (vgl. Ortner 1998: 434; Hervorh. v. Verf.). Die meisten dokumentarischen Programme wie auch ethnographische Filme, die für das Fernsehen produziert werden, zeichnen sich nach Ansicht des Visuellen Anthropologen Marcus Banks durch ein Fehlen jeglicher reflexiver Darstellung aus, was seines Erachtens in eine anspruchslose Darstellung einer anderen Kultur mündet (vgl. Banks 1994: 37f.).

Viele Film- und Medienwissenschaftler, aber auch Filmemacher oder Redakteure betrachten die Multiplizierung der sogenannten Reality-TV-Programme kritisch, da sie zu einer Wertminderung des Dokumentarfilms geführt hat (vgl. Beattie 2004: 183). Diese Wertminderung ergibt sich aus dem Verschwimmen der Grenzen einzelner Gattungen und Genres, der fehlenden Trennschärfe der Bereiche von Information und Unterhaltung wie auch von Inszenierung und Dokumentierung (vgl. Beattie 2004: 146 und Fürsich 2003: 131), die eine Definition des Dokumentarischen und explizit des Dokumentarfilms heute fast unmöglich erscheinen lässt (vgl. Corner 1999: 173ff.).⁴² Durch die vorherrschenden Begriffskonfusionen kann der Dokumentarfilm seinen Status als „sober representation of

⁴² Und dies nicht nur auf theoretischer Ebene, sondern auch der Eben der Berufspraxis, wie der Programmleiter des WDR, Wolfgang Landgraeber, berichtet: „Befragt man die Programmverantwortlichen selber, dann kriegt man allenfalls von ARD-Chefredakteur Hartmann von der Tann eine messerscharfe Definition der einzelnen Genres. Andere, wie ZDF-Programmdirektor Markus Schächter, flüchten sich zu Kunstbegriffen wie »Das Dokumentative«, um die Spannbreite dokumentarischen Fernsehens in seiner Anstalt zu beschreiben. Dazu gehört dann aber auch alles: der Tierfilm über die Brunftzeit der Wildschweine bis zur neuesten Knopp-Doku über Tennis unter dem Hakenkreuz.“ (Landgraeber 2003: 251).

the socio-historical world“ (Beattie 2004: 212) verlieren. Wolf konstatiert angesichts dieser Entwicklungen, „dass derzeit zwischen Machern und Zuschauern im praktischen Fernseh-Alltag neu ausgehandelt wird, was wir unter dokumentarisch und authentisch verstehen und künftig verstehen werden“ (Wolf 2003: 183-184).

Der Dokumentarfilm und das Fernsehen hatten von Anbeginn eine schwierige Beziehung: Neben den journalistischen Ansätzen, die mit vorgefertigten Wirklichkeitsdarstellungen arbeiten, scheint der Dokumentarfilm heute mit einer Vielzahl an unterschiedlichen dokumentarischen Formen im Fernsehen zu rivalisieren: Der Dokumentarfilm sieht sich hierbei nicht nur einer Verdrängung aus dem Aufmerksamkeitsfeld (in zuschauerschwache Sendeplätze) ausgesetzt, sondern vor allem einer zunehmend diskrepanten Differenzierung zwischen den formatierten und zunehmend an fiktionalen bzw. inszenierenden Produktions- und Darstellungsweisen orientierten Formen und seiner spezifischen Art der Produktion und Vermittlung von Wissen und Darstellung von Wirklichkeit. Im Folgenden soll aufgezeigt werden, wie sich im Hinblick auf die beschriebenen Entwicklungen, die Produktion von Fernsehdokumentarfilmen heutzutage darstellt.

II.2.4 Konditionen der Produktion von Fernsehdokumentarfilmen

In diesem Kapitel sollen nun die Produktionsumstände erläutert werden, in denen Wissen und Wirklichkeitsdarstellungen, in Fernsehdokumentarfilmen ›produziert‹ werden. Nach Ansicht Dornfelds müssen illustrative und inhaltliche Aspekte eines Fernsehdokumentarfilms in Abhängigkeit von spezifischen Praktiken, Akteuren und sozialen, politischen, institutionellen, organisatorischen wie auch ökonomischen Kontexten verstanden werden (vgl. Dornfeld 1998: 35). Für den Bereich der Dokumentarfilmproduktion ergeben sich dabei folgende Ebenen, die im Einzelnen kurz dargestellt werden sollen.

1. Rahmenbedingungen: Einen Produktionsprozess rahmt in erster Linie der beteiligte Fernsehsender, da dieser durch seine Struktur, Organisation und seine Macht Entscheidungsprozesse beeinflussen kann, die sich wiederum in Themenselektion und Darstellungsform von Wissen niederschlagen können (vgl. Dornfeld 1998; vgl. auch Silverstone 1999; Kretzschmar 2002; Graffman 2004). So führt zu einer starken Orientierung an Bilanzierung und ökonomischer Effizienz von Sendern oft zu einer Aufspaltung von Distribution und Produktion bzw. zu einem Auslagern von Programmproduktionen, was wiederum ein starkes Abhängigkeitsverhältnis unabhängiger Produzierender zum Sender (vgl. Born 2004: 59f.) und eine Privatisierung und somit

Umwandlung von Ideen in Handelsgüter zur Folge haben kann. Zum anderen erzeugt dies einen Rückgang an kreativen und investigativ-kritischen Programmen, wie auch eine Zunahme an standardisierten (vgl. Born 2004: 129ff. und 177f.).⁴³

Neben dem beteiligten Sender stellen die finanziellen Produktionsmittel mitunter die erheblichste Einflussgröße dar, denn fast jede Dimension einer Produktion „can be seen as both enabled and restricted by the available capital resources“ (Dornfeld 1998: 172). Produktionsstrategische Überlegungen wie Drehzeit, -dauer, -ort und Methode, Verwendung von Archivbildern oder Montagetechniken und Dramaturgie (ebd.: 173f.) – all dies kann sich auf die Darstellung und den Inhalt eines Filmes auswirken. Dabei kam es in den letzten Jahren in der BRD zu einer Reduzierung bzw. Stagnierung der sendereigenen Budgets für Dokumentarfilme, die mit gestiegenen Produktionskosten kollidieren, kostendeckende Produktionsweisen erschweren und den kreativen Handlungsraum einschränken (vgl. Lingemann 2006: 45).

Eine weitere wichtige Ebene der Produktion eines Dokumentarfilms ist die Vergegenwärtigung der Zuschauer und deren Verständnishorizonte, die sich an den ermittelten Zuschauerdaten der Sender wie auch an dem von einem Sender angestrebten Zuschauersegment orientiert. Diese von den Sendern konstruierten Zuschauerbilder beeinflussen in hohem Maße Selektion, Enkodierung und Strukturierung der Medienangebote und zwar „from judgments about what series and programs to propose and fund to the choices made in designing and producing sequences for a specific show [...] and they aid in digesting the core of information the series offers.“ (Dornfeld 1998: 63). Insbesondere bei Fernsehdokumentationen, die dezidiert wissenschaftliches Wissen zu vermitteln versuchen, stellen sich Zuschauerkonstruktionen als Zwang für die Produzierenden dar, der aus dem parallelen Versuch, das Publikum unterhalten und informieren zu müssen, resultiert (vgl. ebd.: 138 und Silverstone 1999: 72). Die Vermittlung von Wissen muss sich dabei zum einen an bestimmten narrativen und dramaturgischen Vorgaben orientieren – ergo Geschichten erzählen (vgl. Silverstone 1999: 71) – und muss ferner komplexe Theorien wie auch zu ausschweifende Hintergrundinformationen vermeiden, da jene die Filme zu „langatmig und schwerfällig“ machen (Henley 1984: 152; vgl. Loizos 1980: 598). Dies sind Vorgaben, die vor allem von den „zuständigen Fernsehgewaltigen“ formuliert werden (Henley 1984: 156; vgl. Banks 1994: 37). Auch die Art der Wiedergabe von Interviewszenen bzw. der Gespräche von Protagonisten im Film orientieren sich an dem Prinzip der Unterhaltsamkeit, sind jedoch

⁴³ Vgl. zu der Hinwendung zu formatierten Programmen als Folge von ökonomischen Überlegungen der Sender Kapitel II.2.2 und II.2.3 dieser Arbeit.

auch durch geringe Erwartungen an das Verständnis der Zuschauer gekennzeichnet (vgl. Weiner 1994: 59). Da oft angenommen wird, dass Zuschauer Untertitel bei der Übersetzung von Aussagen als zu anstrengend empfinden, werden diese meist mit einem Voice-Over versehen oder direkte Rede wird gänzlich durch eine erklärende Erzählerstimme ersetzt (vgl. Dornfeld 1998: 129). Den Vorgang, anhand der Illustration möglicher Zuschauerreaktionen bzw. Rezeptionsformen, einen Dokumentarfilm zu produzieren, deutet Dornfeld als ein wichtiges Merkmal einer Medienproduktion – sie beinhaltet auch immer Momente von Rezeption (vgl. ebd.: 16).

Einen weiteren Faktor, der die Rahmenbedingungen einer Produktion stellt, bilden die subjektiven, sozial konstituierten Dispositionen der Produzierenden, die auf persönlicher Erfahrung und Interpretation, also den individuellen Sichtweisen, Präferenzen und Verstehensstrukturen beruhen und die sich ebenfalls auf die Filmgestaltung auswirken können (vgl. ebd.: 86).

2. Zugang und Bewerbung: Der Zugang von freiberuflichen Produzierenden zu einer Fernsehproduktion ist abhängig von Prestige und kulturellem Kapital, welches sich vor allem aus vorherigen Werken und Tätigkeiten ergibt (vgl. ebd.: 52). Meist verläuft der Zugang durch eine Bewerbung eines Filmprojektes mittels Vorschlägen, die in der Regel „ambitious in topical expanse and intended method“ sind, eine bestimmte „rhetorical license“ aufweisen und Ziele hervorheben, die besonders attraktiv für die Geldgeber erscheinen (ebd.: 47).

3. Produktionsstrategien: Die meisten Fernsehdokumentarfilme imitieren den Stil des beobachtenden Modus, sie versuchen dabei Authentizität durch eine Verleugnung des Aufnahme-, Entstehungs- und somit Konstruktionsprozess zu suggerieren (vgl. Collins 1984: 131). Beobachtende Herstellungsmodi im Sinne des Direct Cinema oder Cinéma Vérité werden jedoch von vielen Fernsehmitarbeitern aufgrund des hierfür benötigten hohen Pensums an Zeit und Aufwand für die Beobachtungen und der damit verbundenen Kosten kritischen betrachtet (vgl. Dornfeld 1998: 109), weshalb oft Produktionsstrategien, verfolgt werden, die sich weniger an unbestimmbare Ereignisse anzupassen versuchen und sich in einer deutlich kürzeren Zeit ereignen können (ebd.: 86).⁴⁴ Die in Kapitel II.2.3 beschriebene Vermischung dokumentarischer und fiktionaler Formen hat auf Produktionsseite dazu geführt, dass sich die angewendeten Produktionsstrategien zunehmend an die der fiktionalen Programme annähern, was sich u.a. an besser ausgearbeiteten Drehvorlagen verdeutlichen lässt (vgl. Wolf 2003: 64).

⁴⁴ Vgl. über die Unterbindung von Unbestimmbarkeiten bei Produktionen die in Kapitel II.2.3 dieser Arbeit beschriebene Orientierung an vorgefertigten Konzepten journalistischer Programme.

4. Entstehungsmomente: Die Entstehung eines Filmes macht Dornfeld an unterschiedlichen Stationen einer Produktion fest – von der Recherche über das Thema eines Filmes, über die Aufnahme des filmischen Materials, das Einspielen und die Montage in eine rohe Fassung des Filmes, bis hin zum Sichten dieses Rohschnitts durch beteiligte Fernsehsender und andere finanziell und organisatorisch Beteiligte und zur Montage in den fertigen, den sogenannten Feinschnitt des Filmes (vgl. Dornfeld 1998: 69). Diese Stationen sind für ihn verbunden mit unterschiedlichen Momenten der Evaluation und Interpretation, aber auch mit unterschiedlichen Zwängen, die auf die Beteiligten einwirken.

5. Einflussnahme: Die Ausgestaltung von Inhalt und Struktur eines Filmes respektive die Autorenschaft wird zwar – einer Hierarchie innerhalb der Organisation einer Produktion folgend – primär bestimmt durch Produzenten und Regisseure, welche die größte Verantwortung und Verfügung über die Gestaltung haben (vgl. ebd.: 175f.). Allerdings spielen auch andere Mitarbeiter wie Redakteure, Cutter, Kameraleute, Forscher u.a. eine Rolle (vgl. ebd.: 77). Die Einflussmöglichkeiten der Fernsehsender wiederum sind abhängig von verschiedenen Faktoren und müssen nicht immer determinierend sein im Hinblick auf Inhalt und Gestaltung (vgl. ebd.: 48). Der wichtigste Faktor für eine Einflussnahme ist Dornfeld zufolge die Frage, wie viele Produzierende und Fernsehsender finanziell oder organisatorisch beteiligt sind. Diejenigen Mitglieder, welche die höchsten finanziellen oder materiellen Mittel bei einer Produktion mit mehreren Beteiligten aufwenden, haben auch das größte Mitspracherecht (vgl. ebd.: 49). Aufgrund dieser Beobachtungen zieht Dornfeld die Schlussfolgerung, dass Dokumentarfilme in einem „multifaceted, *collaborative* production process“ (ebd.: 82; Hervorh. v. Verf.) entstehen.

Die in diesem Kapitel dargelegten Konditionen von Dokumentarfilmproduktionen zeigen also, dass eine Studie über die Produktion von Wirklichkeitsdarstellungen (vgl. Kapitel I.) auch den unterschiedlichen Ebenen, in denen ein Film gestaltet wird, und den unterschiedlichen Akteuren und Faktoren, die seine Gestaltung beeinflussen, Beachtung schenken muss. Im nächsten Kapitel III. soll das empirische Vorgehen der Untersuchung über die Art, wie Fernsehdokumentarfilme ›repräsentieren‹, unterbreitet werden.

III. Sample und Setting – Dokumentarfilmproduktion bei Arte

Dieses Kapitel erklärt das methodische Vorgehen der Studie (III.1), die Operationalisierung der Fragestellung in konkrete Fragen an die Regisseure und Produzenten (die im Folgenden zusammengefasst als Filmschaffende titulierte werden) und

Redakteure (III.2), wie sie in den Interviews Anwendung gefunden haben und liefert ferner eine Beschreibung der Interviewpartner (III.3).

III.1 Das methodische Vorgehen

Bei der Frage danach, wie Fernsehdokumentarfilme im Vergleich zu ethnographischen Repräsentationen Wirklichkeit darstellen und Wissen darüber vermitteln, wurde in dieser Studie methodisch wie folgt vorgegangen: Im Sinne einer „Multi-Sited Ethnography“ (Marcus 1995b)⁴⁵ wurde der Thematik der Studie dabei von drei Seiten aus – von der Seite der Regisseure, der Produzenten und Redakteure – nachgegangen. Wie im theoretischen Grundriss dieser Arbeit dargelegt wurde, erfolgt Dokumentarfilmproduktion auf differenten Ebenen, an diversen Orten und ist geprägt von multiplen Faktoren (vgl. II.2.2.3). Sie ist somit mehrfach verortet, ›multi-sited‹, und muss infolgedessen auch aus den mehrfachen Perspektiven, die sich innerhalb einer Produktionskonstellation ergeben, betrachtet werden (Marcus 1995b: 103).

Orte der Forschung waren vornehmlich zwei Redaktionen des Senders ZDF, die ausschließlich für Arte Programme produzieren lassen: Die Themenabend-Redaktion und die Redaktion Fernsehfilm. Der Zugang zu diesen Redaktionen wurde durch eine mehr als dreimonatige Hospitanz in diesen ermöglicht. Eine Fernsehredaktion wird als einer der Orte betrachtet, an dem sich die Produktion von Medienangeboten auch ereignet, da hier die Aufträge erteilt, also Realisierungen von Filmvorhaben mit entschieden werden und die Dokumentarfilme redaktionell betreut und abgenommen werden. Dabei war die teilnehmende Beobachtung beschränkt: Der große Teil der Unterredungen zwischen Redakteuren, Regisseuren und/oder Produzenten verläuft meist telefonisch oder via E-Mail seltener auch in face-to-face in Gesprächen. Sie konstituieren sich in Bereichen, die eine Erforschung durch außenstehende Hospitanten erschweren: Zum einen wird man als Hospitant beim Hauptsender ZDF zu einer Verschwiegenheit über die internen Arbeitsweisen des Senders und seiner angeschlossenen Einrichtungen wie die ZDF-Redaktionen, die Arte mit Programmen beliefern, angehalten. Zum anderen zeigte sich bei einigen Redakteuren eine gewisse Vorsicht in Bezug auf den Erhalt von Informationen über eben jene Arbeitsweisen. Diese Vorsicht zeigt sich auch in dem Umstand, dass die vorliegende Arbeit durch den Sender gegengelesen und somit autorisiert werden musste.

⁴⁵ Marcus Ansatz einer Multi-Sited Ethnography beschreibt sechs Strategien der Verknüpfung verschiedener forschungsrelevanter Felder: 1. Follow the people, 2. Follow the thing, 3. Follow the metaphor, 4. Follow the plot, story or allegory, 5. Follow the life or biography, 6. Follow the conflict (Marcus 1995b: 106-108).

Teilnehmende Beobachtungen bei Dreharbeiten wurden durch eigene Bedenken bezüglich der Beschaffenheit der Drehsituationen ausgeschlossen, da die Anwesenheit einer Forscherin ein Störfaktor nicht nur für die Gefilmten, sondern auch für die Regisseure sein könnte. Darüber hinaus konzentriert sich die Fragestellung vor allem auf den Vergleich von Konventionen, die Dokumentarfilmemacher im Vergleich zu den Theoremen des ethnographischen Filmes anwenden. Diese Konventionen können zwar durchaus in ihrer Anwendung während der Filmaufnahmen oder am Schneidetisch beobachtet werden, wurden jedoch in dieser Studie durch qualitative und längere Interviews ergründet.

Neben teilnehmender Beobachtung in den Redaktionen konzentrierte sich die Forschung auf leitfadengestützte qualitative Interviews mit 4 Regisseuren (zwei Frauen und zwei Männer), 3 Produzenten (drei Männer) und 8 Redakteuren (zwei Männer und sechs Frauen) der Redaktionen Themenabende, Fernsehfilm und Entdeckung. Die Interviews waren durchschnittlich einstündig und vereinzelt zweistündig und ereigneten sich meist am Arbeitsplatz der Befragten, in deren Wohnung oder in gastronomischen Einrichtungen – allesamt in diversen Städten: Die ZDF-Redaktionen, die Programme für Arte produzieren lassen, in Mainz-Lerchenberg, die Filmschaffenden in Berlin, Köln und Frankfurt. Des Weiteren wurden Internetauftritte und Informationsbroschüren von Arte, wie auch der Filmschaffenden analysiert.

III.2 Operationalisierung – Fragen an die Produzierenden

Die Fragestellung, wie heutzutage Wirklichkeit in einem Dokumentarfilm im Fernsehen dargestellt und Wissen über Wirklichkeit vermittelt wird, wurde in den Interviews auf einzelne Fragestellungen transformiert, die sich zum einen mit der Makroebene befassen, (den breiteren Rahmenbedingungen einer Dokumentarfilmproduktion, wie sie durch die momentane Beschaffenheit der Fernsehlandschaft in Deutschland ergibt) und zum anderen mit der Mikroebene, der konkreten Produktion, befassen.

In Bezug auf die Rahmenbedingungen wurde zum einen eine Evaluation der momentanen Verfasstheit der Fernsehlandschaft der BRD, wie auch nach der Stellung des Dokumentarfilms und des Senders Arte durch die befragten Regisseure, Redakteure und Produzenten erfragt. Ferner wurde erfragt, wie die Gesprächspartner die Auswirkungen wahrnehmen, die sich auf die Produktion von Wirklichkeitsdarstellungen und Wissen in Dokumentarfilmen ergeben können: Was berichten sie über die sendezeitlichen Einschränkung von Dokumentarfilmen generell, und was über die Zunahme an unterhaltsamen dokumentarischen Programmen oder den Rückgang der Behandlung von

kritischen, gesellschaftspolitischen Themen im Fernsehen? Was referieren sie über die Konsequenzen für die finanzielle Realisierung und die Produktionsstrategien? Wie stehen sie zu der Frage danach, inwieweit Fernsehsender bzw. Redaktionen Inhalt und Gestaltung von Fernsehdokumentarfilmen formen und beeinflussen?

Auf der Mikroebene orientiert sich die Fragen unter anderem danach, wie die an einer Dokumentarfilmproduktion beteiligten Akteure (Regisseure, Produzenten, Redakteure) auch im Hinblick auf die Faktoren, die durch die Rahmenbedingungen generiert werden, Dokumentarfilme verhandeln – und zwar während der einzelnen Momente, in denen ein Dokumentarfilm entsteht (Ideengenerierung, Recherche, Drehzeit, Montage) bzw. Momente, die seine Entstehung tangieren (Bewerbung, Zugang zu den Sendern, Auftragsvergabe). Ergo wurde neben Fragen nach Entscheidungsgewalt über Inhalt und Darstellung auch nach den möglichen Kriterien, die ein Dokumentarfilm und dessen Produktion ihrer Einschätzung nach erfüllen müssen, gefragt.

III.3 Das Setting – von Mainz über Berlin und Köln nach Frankfurt

„Arte ist ein europäisches Kulturprogramm, das sich an alle weltoffenen und neugierigen Bürger in Europa wendet, insbesondere in Deutschland und Frankreich“ – so kann man es auf der Internetseite des Senders nachlesen.⁴⁶

Der Sender Arte ist eine öffentlich-rechtliche deutsch-französische Fernsehanstalt, die von deutscher Seite aus zu gleichen Teilen von Redaktionen des Senders ZDF, wie auch der ARD und deren Landesrundfunkanstalten, mit Programmen beliefert wird. Neben dem allen öffentlichen Sendern vorgegebenen Auftrag der Grundversorgung mit Information, Kultur und Unterhaltung hat Arte auch den Auftrag erhalten, „das Verständnis und die Annäherung der Völker in Europa zu fördern“⁴⁷ – muss also auch eine dezidiert europäische Perspektive einnehmen und die Zuschauer für andere Kulturen sensibilisieren. Arte wendet sich aber auch an weltoffene und neugierige Bürger, die nach dem Rollenverständnis des Fernsehens mit bestimmtem Wissen ausgestattet werden müssen (vgl. II.2.1).

Zudem ist Arte einer der wenigen Sender in der deutschen Fernsehlandschaft, der Dokumentarfilme regelmäßig ausstrahlt und zwar auf unterschiedlichen Sendeplätzen. Die Redaktionen der Themenabende, wie auch Fernsehfilm arbeiten für solche Sendeplätze, die Dokumentarfilme senden. Anhand der Sendeplatzbeschreibungen ließe sich für die Art von

⁴⁶ Internetpräsenz des Senders; URL vom 09.02.1009: <http://www.arte.tv/de/alles-ueber/ARTE-Gruppe/2153580.html>.

⁴⁷ Siehe Fußnote 62.

Dokumentarfilmen, die auf diesen Sendeplätzen laufen, folgendes zusammenfassen: Der Sendeplatz der Themenabende bestand bis zum Abschluss der Feldforschung noch aus drei Sendeplätzen, dem Dienstag-, Freitag- und Sonntagabend, seit Anfang 2008 nur noch aus zwei Abenden (Dienstag und Sonntag). Dabei werden an Dienstags-Themenabenden meist dokumentarische Programme mit journalistischen, investigativen Ansätzen und an Sonntags-Themenabenden neben Spielfilmen überwiegend Dokumentarfilme gesendet, die zwar autorengetragen sein können, jedoch auch informativ, unterhaltsam und primetimeauglich sein sollten. Das Programm der Redaktion Fernsehfilm betreut Programme verschiedener Sendeplätze, darunter u.a. sogenannte Grand Format-Dokumentarfilme – die zwar dezidiert als Autorenfilme verstanden werden, deren Dramaturgie jedoch fernsehgerecht sollte – und den Sendeplatz Lucarne, auf dem betont persönliche, poetische Autorenfilme gesendet werden, die keinen ästhetischen Normen gerecht werden müssen.

Die Gruppe der Gesprächspartner konstituiert sich, wie oben bereits beschrieben, aus Redakteuren, Regisseuren und Produzenten. Aus Gründen der Anonymisierung und Verschwiegenheit wurden die Namen aller Befragten verfremdet und auch die Beschreibung der einzelnen Interviewpartner kann nicht in aller Ausführlichkeit erfolgen, um ein Wiedererkennen zu vermeiden.

Von der Gruppe der befragten Redakteure arbeiten die meisten bereits seit der Gründung des Senders bei Arte. Einer der Redakteure arbeitete bereits vor seiner Tätigkeit bei Arte und anfänglich parallel dazu selbst als Regisseur von dokumentarischen Programmen und Filmen. Im Einzelnen sind die befragten Redakteure Maria und Karina der Redaktion Fernsehfilm, die Redakteure Paul, Alice, Rainer, Angelika und Claudia der Themenabend-Redaktion und die Redakteurin Hanna der Redaktion Arte-Entdeckung. Die Redakteure sind zwischen Mitte Dreißig und Ende Fünfzig, bis auf einen Redakteur haben alle einen Hochschulabschluss, meist im Bereich von Geistes-, Kunst- oder Sozialwissenschaften.

Die Gruppe der Filmschaffenden besteht aus den Regisseuren Elke, Frauke, André und Jakob. Fast alle haben an einer Filmhochschule studiert und/oder eine praktische Ausbildung in dem Bereich genossen und sind zwischen Ende Dreißig bis Mitte Fünfzig, bzw. Anfang Sechzig. Die meisten haben bereits mehrere Dokumentarfilme und andere dokumentarische Programme (wie z.B. Dokumentationen) produziert. Von den Regisseuren bezeichneten sich zwei dezidiert als Rucksackproduzenten (Elke und André), was bedeutet, dass sie die meisten Dokumentarfilme ohne Produzenten realisieren. Zwei der befragten Regisseure arbeiten jedoch hauptberuflich als Cutter und/oder Dramaturg für

andere Filmprojekte. Einer der befragten Regisseure hat selbst im Laufe seiner Karriere bei einem Fernsehsender als Redakteur und festangestellter Filmemacher gearbeitet. Die befragten Produzenten sind Klaus, Philip und Hans und sind zwischen Ende Dreißig und Anfang Fünfzig. Bis auf einen haben alle Produzenten selbst im Laufe ihrer Karriere eine gewisse Zeit lang in Fernsehredaktionen öffentlich-rechtlicher oder privater Sender gearbeitet. Bis auf einen haben alle Produzenten eine akademische Ausbildung im Bereich der Sozial-, Kultur- und Geisteswissenschaften absolviert. Die Produzenten arbeiten meist für öffentlich-rechtliche Sender, aber auch für private.

Im folgenden Kapitel sollen nun die Aussagen der Gesprächspartner in den Interviews in übergeordneten Kategorien dargelegt werden: Dies im Hinblick auf die Frage danach, wie Dokumentarfilme Wirklichkeit darstellen und Wissen über diese vermitteln, und zwar aus der Perspektive der an einer Produktion beteiligten.

IV. Empirie⁴⁸

Das folgende Kapitel stellt die empirischen Untersuchungen dieser Studie in drei Abschnitten dar: Zum einen soll eine Begriffsbestimmung bzw. eine Definition der Kriterien, die die Gesprächspartner an einen Dokumentarfilm herantragen und die daraus resultierenden Konventionen dargestellt werden (IV.1). Im zweiten Teil (IV.2) sollen die derzeitigen Rahmenbedingungen, der Kontext für eine Dokumentarfilmproduktion bei Arte, wie sie von den Gesprächspartnern eingeschätzt werden, dargestellt werden. Dies auch im Hinblick darauf, wie sich für sie der ideale Rahmen für eine Produktion darstellen sollte. Im letzten Teil (IV.3) sollen die wichtigsten Schritte eines Produktionsprozesses, in denen sich Inhalt und Form des Dokumentarfilms bilden, aufgezeigt werden. Hierbei soll versucht werden zu verdeutlichen, wie Wissen und Wirklichkeitsdarstellungen zuerst beworben, dann produziert und in eine Form gebracht werden, aber auch welche Personen auf welchen Ebenen über welche Prozesse der inhaltlichen und darstellerischen Ausgestaltung eines Dokumentarfilms bestimmen können.

IV.1 Kriterien eines Dokumentarfilms für Arte

Um herauszufinden, wie Fernsehdokumentarfilme heutzutage Wirklichkeit repräsentieren und Wissen darüber vermitteln, wird im Folgenden beleuchtet, was für Kriterien an einen Dokumentarfilm als Medium der Darstellung von Wirklichkeit und der Vermittlung von

⁴⁸ Für die in diesem Kapitel zitierten Interviews gilt folgende Legende: Satzabbruch –; Pausen – –; Emphase _____; Auslassungen [...].

Wissen vonseiten der an einer Produktion Beteiligten (Redakteure, Regisseure und/oder Produzenten) herangetragen werden. Hierfür wurde eine Bestimmung der Kriterien vor allem auch im Hinblick auf die Unterschiede zwischen Dokumentarfilm und anderen dokumentarischen Programmen angestrebt. Jedoch stellte sich im Zuge der Befragungen heraus, dass eine Begriffsbestimmung dessen, was einen Dokumentarfilm vor allem im Gegensatz zu anderen dokumentarischen Formen ausmacht, seitens der Gesprächspartner zum Teil inkongruent und inkonsistent ist. Viele der Befragten führten dies auf allgemeine „Begriffskonfusionen“ (Hans) zurück, die sich ihrerseits durch die wachsende „Formenvielfalt im dokumentarischen Bereich“ (Angelika) und das limitierte Profil der einzelnen dokumentarischen Gattungen ergibt.⁴⁹

Jedoch fanden sich im Zuge der Gespräche bestimmte Übereinkünfte darüber, was den Interviewpartnern bei einem Dokumentarfilm wichtig ist (auch im Vergleich zu anderen dokumentarischen Formen), welche nun im Einzelnen dargestellt werden sollen.

IV.1.1 Film und Wirklichkeit – Dokumentation der Wirklichkeit?

Von den meisten Redakteuren, Produzenten und von einem Regisseur wurde der Dokumentarfilm in erster Linie als ein autorengetragener Film bezeichnet, der die subjektive Sichtweise des Regisseurs wiedergeben, eine dezidierte Haltung offenbaren und eine Handschrift des Regisseurs tragen muss. Für den Regisseur André bedeutete dies beispielsweise bei den Dreharbeiten, bei der Auswahl der Bilder in Bezug auf Einstellungsgröße und Inhalt einen bestimmten „Standpunkt“ einzunehmen, oder die Haltung anhand der Aussagen und die Darstellung der Protagonisten zu vermitteln.

Bei einer Dokumentation wird im Vergleich zu einem Dokumentarfilm die „*Subjektivität des Autors*“ (Hanna) deutlicher in den Hintergrund gerückt. Diese Subjektivität bedeutet, dass der Autor bei einem Dokumentarfilm dezidiert nicht ›die‹ Wirklichkeit, sondern ›seine‹ Wirklichkeit wiedergibt: „*Er distanziert sich ‘n bisschen davon, dass er wirklich sagt, ich dokumentiere die Wirklichkeit. - - Er dokumentiert seine Wirklichkeit.*“ (Hanna). Bei einer Dokumentation oder einem Format, wie sie nach Aussage einiger Regisseure und auch Redakteure bei Arte Entdeckung laufen, wird nach Ansicht der Redakteurin Hanna vielmehr versucht, die Wirklichkeit ohne subjektive Handschrift der Autoren wieder zugeben: „*Also Dokumentation, wenn du Dokumentation so eins zu eins übersetzt, dann dokumentierst du damit die Wirklichkeit. Wobei wir wissen, dass das natürlich nicht möglich ist.*“ Es kann demnach lediglich eine „pseudo-objektive“ (Hanna) Wirklichkeit

⁴⁹ Vgl. hierzu Kapitel IV.2.1 und IV.2.3 über die zunehmende Formenvielfalt im Fernsehen wie auch bei Arte.

vermittelt werden. Dieses Zitat spricht jedoch einen weiteren wichtigen Aspekt an, nämlich eine Haltung, die einige der Gesprächspartner in Bezug auf das Verhältnis von Film und Wirklichkeit aufzeigten: Eine Trennung der Ebenen von filmischer und nichtfilmischer Realität, ein Bewusstsein dafür, dass die Realität jedes dokumentarischen Filmes nicht mit der außerfilmischen Wirklichkeit gleichgesetzt werden kann:

„Es gibt die Realität, die unglaublich komplex ist und vielfältig und vielschichtig. Und es gibt eben den Film, der darüber spricht. Und der sozusagen ‘n bestimmtes Verständnis, - - ‘n bestimmtes Verstehen dieser Realität wiedergibt. Oder versucht zu vermitteln.“ (Angelika).

Diese Ebenen nicht auseinander zuhalten bedeutet für die Redakteurin Angelika, „wenn du ‘nen Erzähler von ‘ner Geschichte mit dem Autor gleichsetzt“. In analoger Weise äußerte sich auch die Redakteurin Alice:

„Aber ich mein der Dokumentarfilm hat eben den Vorteil, dass er tatsächlich eben sozusagen in der konkreten Wirklichkeit arbeitet. Trotzdem natürlich konstruiert ist. Also ich glaub dass irgendwie viele Leute denken, dass ‘n Dokumentarfilm sozusagen deswegen realer sei als ‘n fiktionaler Film. Das find ich gar nicht. [...] Die Stärke des Dokumentarfilms ist natürlich schon dass er sich - - sozusagen mit der Wirklichkeit auseinandersetzt. Oder mit Wirklichkeiten, es gibt ja nicht die eine nur. Und dass er da sozusagen ne spezielle Perspektive - - findet.“

Dokumentarfilm ist also immer „ein Ausdruck von ‘nem bestimmten Verständnis von Welt“ (Angelika). So hat der autorengetragene Dokumentarfilm im Vergleich zu einer Dokumentation einen „ganz spezifische[n] und individuelle[n] Zugriff von Menschen [...] auf ihre Wirklichkeit.“ (Angelika). Er vermittelt demnach individuelle „Bilder des Wirklichen“ (Frauke).

Wenn ein Dokumentarfilm demnach eine subjektiv gefärbte Sichtweise auf Realität darstellt, stellt sich dennoch die Frage, ob der Dokumentarfilm bei seiner Auseinandersetzung mit Realität den Anspruch erheben kann, Realität authentisch filmisch festzuhalten und wieder zugeben. Für den Regisseur André z.B. stellt sich die Frage nach einer authentischen Wiedergabe von Realität erst gar nicht: Ob Protagonisten bzw. die Figuren in einem Film „gestellt oder nicht gestellt sind“ oder „wie stark der Autor eingreift, das find‘ ich völlig -- das ist überhaupt nicht relevant“. Er begründet seine Position wie folgt:

„Also ich nehme als Dokumentarfilmer immer ‘ne Rolle ein, die das verändert, was ich vor Ort finde. - - Und stärker oder weniger stark. [...] Da findet was statt zwischen Autor, Filmkamera und

Protagonisten. Ja? Und dieses, was da passiert, das hält man fest. Und das bringt man nachher in eine Form. Das bedeutet Schnitt. - - Deshalb, also das nur zur Frage von Authentizität innerhalb des Dokumentarfilms, das find ich ist 'n völlig falscher Ansatz.“

Bei keinem der Gesprächspartner zeigte sich eine dezidierte Forderung danach, jegliche Faktoren, die eine Authentizität der gefilmten Realität beeinflussen können, offenzulegen. So forderte auch von den anderen Gesprächspartner niemand per se eine möglichst authentische Darstellung der filmisch behandelten Realität – wie z.B. durch eine betonte Offenlegung der konstruktiven Momente während des Filmprozesses, wenn Filmende und Gefilmte zusammentreffen, wenn Regisseur und Kamera auf das Verhalten der dargestellten Menschen Einfluss haben können. Eine Reflexion über den Filmschaffensprozess wird also nicht explizit gefordert – es scheint somit kein elementares Kriterium für einen Dokumentarfilm zu sein. Das Programm von Arte beinhaltet zwar reflexive Filme im Sinne des partizipierenden Stiles (wie der Film „Der Rauch der Träume“ über den Begründer der Ethnopschoanalyse, Paul Parin, von Mischka Popp und Thomas Bergmann, bei dem die Regisseure im Bild zu sehen sind und die dialogische Situation mit den Protagonisten hervorgehoben wird) oder des beobachtenden Stils (wie „Die Große Stille“ über ein Schweigekloster in Frankreich von Philip Gröning, wo es jedoch einige Szenen gibt, in denen die Gefilmten gezielt den Zuschauer durch die Kamera anschauen) – scheinen jedoch keine Arbeitskriterien zu sein.

Viele Gesprächspartner verwiesen im Kontext der Darstellung von Realität auch darauf, dass der Dokumentarfilm ebenfalls als „*kreativer Dokumentarfilm*“ (Angelika) verstanden wird. Als solcher ist er ein Film, der „*freier mit den Mitteln umgeht, die ihm zur Verfügung stehen*“ (Karina), bei dem die „*Form aus dem Inhalt entwickelt wird*“ und „*für jeden Film individuell die beste Form gesucht wird*“ (Angelika). Dies bedeutet, dass er „*die Mittel nutzen [kann], die jetzt dem Thema und dem Film entsprechen und nicht dem Sendeplatz*“ (Hanna). Der als kreativer Film verstandene Dokumentarfilm genießt also eine deutlich größere Freiheit gegenüber sendeplatzbezogenen Vorgaben wie beispielsweise einige dokumentarische Programme mit bestimmten Format-Vorgaben – beispielsweise über die Verwendung von Kommentar, einer bestimmten Syntax oder in Vorgaben über den Aufbau des Filmes respektive Programmes. Es erscheint so, dass ein Dokumentarfilm, als ein kreativer Film verstanden, größere Freiheiten hat in der Darstellung von Wirklichkeitserfahrungen und somit in der Vermittlung von Wissen als andere dokumentarische Formen.

Auch wenn der Dokumentarfilm nicht mit der Wirklichkeit gleichgesetzt wird und in seiner Darstellungsweise gewisse kreative Freiheiten genießt, wird er nach wie vor als ein Film verstanden, der sich mit Wirklichkeit auseinandersetzt, weshalb ein wichtiges Kriterium seine „Glaubwürdigkeit“ (Rainer) ist:

„Also ich denke man muss an den Dokumentarfilm genau die gleiche Elle anlegen, wie an alles übrige Programm auch. Eher noch ein bisschen ambitionierter sein, weil der Dokumentarfilm ja auch ‘ne ganz besondere Glaubwürdigkeit hat, weil er eben versucht Wirklichkeit wieder zu spiegeln und da gilt Sorgfalt, Recherche-- Recherche und ‘n gutes Storytelling an aller allererster Linie. [...] Ist er mit dem notwendigen Recherchebackground gedreht oder ist er nur so schnell hingefilmt wie es manchmal bei, bei den Privaten so ist.“

Seine Glaubwürdigkeit erhält der Dokumentarfilm demnach vor allem durch seine Recherchegrundlagen, wie auch die Dauer und Art der Dreharbeiten. In diesem Zitat wird jedoch ein weiteres wichtiges Kriterium genannt, das im Folgenden näher betrachtet werden soll: Der Dokumentarfilm und sein „Storytelling“.

IV.1.2 Unterhaltende Information – emotionales Lernen

„Eigentlich gelten die gleichen Voraussetzungen für ‘nen guten Dokumentarfilm wie für ‘nen guten Spielfilm. Spannende Story, Glaubwürdig erzählt, mit guten Protagonisten, mit ‘ner Emotionalität, die die Zuschauer auch mitnimmt in die Geschichte hinein, die ihnen neue Aspekte, neue Blickwinkel, neue, - - ja neue Erkenntnisse vermittelt und Fragen stellt und Diskussionen anregt und so weiter. Also im Grunde genommen ist der Dokumentarfilm die Abteilung des Films, die das Gehirn der Menschen und den Denkkapparat in Gang setzen soll. Wohingegen der Spielfilm natürlich im Wesentlichen zur Unterhaltung dient. Also ich würde sagen der Spielfilm ist erst Unterhaltung und dann ein bisschen Information, während der Dokumentarfilm zuerst Information ist und dann Unterhaltung.“ (Rainer)

Der Dokumentarfilm dient nach Ansicht des Redakteurs Rainer zweierlei, der Information, wie auch der Unterhaltung. In diesem Zitat werden jedoch noch zwei andere Ebenen des Dokumentarfilms angesprochen: Zum einen benötigt er eine Geschichte – und zwar mit einer emotionalen Erzählweise – und zum anderen soll er den Zuschauer zum Denken anregen. Beide Aspekte sollen im Folgenden ausführlicher dargestellt werden.

Das Erzählen von Geschichten als eine elementare Eigenschaft des Dokumentarfilms betonten fast alle Interviewpartner: „Da bin ich überzeugt, dass ist, das gehört zum Grundbedürfnis des Menschen. Ja? Geschichten zu erzählen und Geschichten zu hören. -- Weil genau das sozusagen die Realität greifbar macht. Ja?“ (Angelika). Der Zuschauer

muss nach Ansicht des Produzenten Philip „*an die Hand genommen werden*“: Die Geschichte soll den Zuschauer bei der filmisch vermittelten Begegnung mit Wirklichkeit führen, ihn aber auch dazu bringen an der Geschichte und somit am Film „*dran zu bleiben*“ (Philip).

Einige Redakteure und auch der Regisseur André verwiesen in diesem Kontext nachdrücklich darauf, dass die narrative Struktur des Dokumentarfilms jener des Spielfilms nicht unähnlich ist: „*Also was man beim Fiktionalen hat an Dramaturgie, dem folgt auch der Dokumentarfilm, weil der Zuschauer nicht automatisch umstellt. [...] Der rezipiert eigentlich ähnlich.*“

Dabei zielt das Erzählen einer Geschichte darauf ab, den Zuschauer zu „*packen*“ (Elke) und ihn emotional zu involvieren, denn ein „*total unemotionaler Film würde wahrscheinlich niemanden tatsächlich interessieren*“ (Alice). Das bedeutet, dass er sich für die Vermittlung eines bestimmten Wissens über Wirklichkeit einer Geschichte und emotionalen Erzählweiser bedienen muss:

„*Wenn Du etwas emotional lernst, dann setzt sich das auch bei dir fest. Wenn du nur deinen Kopf beschäftigst, hast du's schnell wieder vergessen. Wenn du ganz viele Informationen kriegst, dann fallen die auch gleich wieder aus dem Kopf heraus. Es muss bei dir wirklich ankommen. Im Bauch, im Herzen, in der Seele. Sonst funktioniert das nicht.*“ (Maria)

Dies steht ebenfalls im Gegensatz zu einer Dokumentation, die nach Ansicht der Redakteurinnen Alice und Claudia „*ein bestimmtes Wissen und Informationen zu vermitteln*“ (Alice) habe und „*persönliche Geschichte auf so 'ne größere, auch theoretische, wissenschaftliche Ebene bringt*“ (Claudia).

Der zweite Aspekt, dass ein Dokumentarfilm „*den Denkapparat in Gang setzen soll*“ (Rainer) bedeutet für den Redakteur Rainer, dass er „*interessante Aspekte der Welt zeigen*“, „*provozieren*“ und „*Diskussionen anregen*“ – aber auch, so die Redakteurin Angelika, dem Zuschauer einen „*Erkenntniszuwachs*“ ermöglichen muss. Dies bedeutet für den Produzenten Philip, dass er neben „*spannende[n] Themen, wichtige[n] Themen auch bildungsrelevante Themen*“ behandeln müsse. Für die Regisseurin Elke, die sich sehr oft mit gesellschaftskritischen Themen auseinandersetzt, ist der Anspruch dabei dezidiert, durch ihre Filme „*die Öffentlichkeit aufmerksam*“ zu machen und diese über eine bestimmte Thematik zu informieren.

Regisseur André ist der Meinung, dass durch einen Fernsehdokumentarfilm Bildung und Information nicht so gut geleistet werden könne, wie bei einem Film, der „*didaktisch*“

aufbereitet wird“, um in Schulen oder anderen Einrichtungen gezeigt zu werden. Das Lernen mit und durch das Fernsehen und den Dokumentarfilm ist für ihn fragwürdig: *„Ich glaub‘, diese Welt ersetzt nicht die Erfahrungswelt, die mit mir als Körper in dieser Welt, in der ich mich dann befinde.“* Er hat demnach nicht den Anspruch, den Zuschauer durch seine Filme zu bilden, sondern möchte in ihm etwas bewegen: *„Dokumentarfilm kann auch unterhalten. Wunderbar. Und wenn es darüber hinaus noch eine Sekunde zum Nachdenken übers eigene Leben anstiftet.“* André geht es also darum, einen Denkprozess in Gang zu setzen und nicht explizit den Zuschauer zu bilden.

Ein Dokumentarfilm muss also primär informativ, wie auch unterhaltsam sein. Beide Effekte erzielt er jedoch nach Ansicht der Gesprächspartner am besten, wenn dem Zuschauer die Thematik – und somit bestimmtes Wissen und eine bestimmte Wirklichkeitsdarstellung – anhand von einer Geschichte, die ihn *„mitnimmt“*, vermittelt wird. Denn dadurch kann ein Dokumentarfilm auch den Zuschauer zum Nachdenken anregen und ihn durch eine emotionale Involviertheit auch bestimmte Dinge vermitteln.

IV.1.3 Die Stimme der Protagonisten

Wenn Dokumentarfilme nur eine bestimmte Wirklichkeit und diese anhand einer bestimmten Dramaturgie, die bestimmte Wirkungen beim Rezipienten versucht zu erzielen, wiedergeben, was ist dann wichtig bei der Darstellung der Menschen, die in der Realität leben, mit der sich ein Dokumentarfilm auseinandersetzt? Allein die Regisseure betonten als eine weitere Distinktion des Dokumentarfilms zu anderen dokumentarischen Formen, dass dort die Darstellung der Gefilmten respektive der Protagonisten auf möglichst langen, intensiven Dreharbeiten und Begegnungen mit den Protagonisten basieren muss.⁵⁰ Dies bedeutet für die Regisseurin Frauke, dass man bei einer Dokumentarfilmproduktion eher als ein *„Reisender“*, der sich intensiv mit der bereisten Umgebung und den Menschen auseinandersetzt, unterwegs sei und bei einer Dokumentation *„dann so ‘n bisschen wie so ‘n Tourist unterwegs“* sei, also nur kurze und oberflächliche Begegnungen macht. Der Dokumentarist hat somit eben nicht – wie es die Redakteurin Angelika in Hinblick auf formatierte dokumentarische Programme ausdrückt – einen *„touristischen Blick“*. Es wird also versucht, eine oberflächliche Repräsentation – einen *„Dokumentarfilmtourismus“* (Jakob) – zu vermeiden.

In Bezug auf die Darstellung der gefilmten Personen bedeutet dies für die meisten Regisseure, aber auch vereinzelt für einige Redakteure, dass diese *„erzählerisch zum*

⁵⁰ Vgl. hierzu Kapitel IV.3.5 über die Dreharbeiten.

Zuge“ (Elke) kommen sollten, dass deren Aussagen (sogenannte O-Töne) nicht durch einen Sprecherkommentator übersprochen werden oder bei fremdsprachlichen O-Tönen deren Stimmen im Untertitel erscheinen. Denn wenn die Stimme unter einem Sprecherkommentar verschwindet, dann „*verschwindet zumindest die Hälfte von diesem Menschen*“ (Frauke), welcher durch den Zuschauer dann auch anders, wenn nicht gar verfälscht wahrgenommen wird. Die Regisseurin Elke kritisierte, dass bei vielen anderen dokumentarischen Formen wie Doku-Soaps oder auch einigen Dokumentationen die Protagonisten „*gekaufte Leute*“ seien, die vor der Kamera „*ausgezogen*“ würden und deren Aussagen oft lediglich als „*Bestätigung*“ der Erzählung eines Sprecherkommentars dienten. Solche Bestätigungen implizieren eine Kategorisierung der Menschen, die ein Dokumentarfilm vor allem auf der Ebene der Darstellung der Gefilmten gerade zu umgehen versucht:

„Ein Dokumentarfilm zeichnet sich ja schon dadurch aus, dass er neugierig auf Menschen ist. Und diese Menschen auch erstmal jetzt --- versucht zu zeigen, wie sie sind oder wie man sie selber wahrnimmt. [...] Und sie eben nicht irgendwie gleich in so Schubladen gleich einordnet.“ (Frauke)

Der Dokumentarfilm ist nicht nur neugierig – „*der Dokumentarfilm ist bei den Menschen.*“ (Elke). Er versucht sich mit diesen auseinanderzusetzen und dafür „*fragt [er] nicht nur ab, sondern lässt auch den Menschen Raum beim Erzählen*“ (Elke). Und eben dieser Raum kann einer voreiligen Kategorisierung der gefilmten Menschen durch den Zuschauer entgegenwirken.

Im Abschnitt IV.1 konnten folgende Kriterien und daraus resultierende Konventionen ermittelt werden: Der Dokumentarfilm wird als ein autorenengetragener Film betrachtet, der – obwohl er sich dezidiert mit Realität auseinandersetzt – immer nur eine subjektive Wirklichkeit und nie ›die Wirklichkeit‹ darstellt, wofür er als ein „ *kreativer*“ Film durchaus frei seine Mittel der Darstellung wählen kann. Er wird jedoch angehalten, gleichzeitig informativ und unterhaltsam zu sein, muss in der Darstellung seiner Thematik – und somit auch der Wirklichkeit, die er darzustellen anstrebt – wie auch in der Wissensvermittlung darauf achten, dass er einer bestimmten Dramaturgie folgt: Durch das Erzählen einer Geschichte wird versucht, den Zuschauer emotional zu involvieren. Allein die Regisseure betonten, dass die Protagonisten einer Geschichte, also die Personen die ein Dokumentarfilm darstellt, „*erzählerisch zum Zuge*“ kommen sollten, dass deren Stimmen Gehör verschafft werden sollte. Im nächsten Teil (IV.2) sollen nun die

Rahmenbedingungen für Dokumentarfilme bei Arte und somit nicht nur der Kontext der Produktion, sondern auch seiner Kriterien und Konvention näher erläutert werden.

IV.2 Der Produktionsrahmen von Dokumentarfilmen für Arte

Im Folgenden soll durch die Gesprächspartner neben einer Einschätzung der momentanen Situation des Fernsehens und des Dokumentarfilms im Fernsehen generell, wie auch bei Arte speziell, eine Beantwortung der Frage erfolgen, wie sich die ideale Rahmenbedingungen für den Fernsehdokumentarfilm und dessen Produktion darstellen sollten. Durch eine Betrachtung der Rahmenbedingungen soll hinsichtlich der Fragestellung, wie Dokumentarfilme Wirklichkeit darstellen und Wissen über diese vermitteln, der breitere Kontext von Dokumentarfilmen und insbesondere ihrer Produktion aufgezeigt werden.

IV.2.1 Dokumentarisches Fernsehen – Format vs. Handschrift

Eine Einschätzung über die derzeitige Fernsehlandschaft in Deutschland wurde in vielen Fällen vonseiten der Interviewpartner selbst ohne explizite Nachfrage angesprochen. Dabei wurden die meisten Aussagen von den Redakteuren gemacht, die fast alle in eine ähnliche Richtung tendierten und die nun ausgeführt werden sollen.

Wenngleich das Fernsehen nach Ansicht der meisten Gesprächspartner seine „*Leitbildfunktion*“ (Alice) bei der Belieferung von selektierten Informationen bzw. als Orientierung in dem zeitgenössischen „*Wirrwarr von Informationen*“ (Alice) durch die wachsende Konkurrenz durch das Internet allmählich an Relevanz in einer Gesellschaft einbüßen muss, wird es nach wie vor als wichtiges „*Fenster zur Welt*“ (Rainer) und zur Realität betrachtet: „*Da entsteht ja das Bild der Wirklichkeit, weil die Menschen gucken ja auch immer mehr Fernsehen und holen sich ihre Informationen aus dem Fernsehen und wissen alles aus ‘m Fernsehen*“ (Frauke).

Jedoch zweifelt der Regisseur André stark daran: „*Also die gefährlichste Weltanschauung ist die der Menschen, die die Welt nicht gesehen haben. So sagt Humboldt. Ja? Ich weiß nicht, ob man tatsächlich ‘ne bessere Welt bekommt durchs Fernsehen. Ich glaub‘s nicht.*“ Denn das Lernen und Erfahren durch das Fernsehen oder auch durch einen Dokumentarfilm ersetzt nach Ansicht des Regisseurs André nicht die physische „*Erfahrungswelt*“ eines Menschen.⁵¹ Noch radikaler formulierte dies Produzent Hans: „*Das ist nix fürs Fernsehen. Bitteschön, Buch schreiben. Kann ich‘s vielleicht nachlesen,*

⁵¹ Vgl. hierzu die Aussage Andrés über das Bildungspotential des Dokumentarfilms in Kapitel IV.1.2.

wenn ich abends im Bett liege. Aber nicht fürs Fernsehen, da möchte ich unterhalten werden.“

Ungeachtet seiner Relevanz zeichne sich das Fernsehen in Deutschland durch eine Zunahme von „Me-Too-Programme[n]“ (Rainer) aus, durch eine Imitation erfolgreicher Programme, und durch eine „*Ständigung des Bekannten*“ (Angelika). So wird fast überall nur noch nach bewährten „Strickmuster[n]“ (Angelika) produziert. Die Fernsehprogramme werden zunehmend nach „*Superverständlichkeiten*“ (Frauke) ausgerichtet – mit immer trivialeren Programmen wird der Zuschauer auf eine „*ganz billige Unterhaltungsnummer reduziert*“ (Angelika). Es äußert sich bei Fernsehsendern demgemäß eine Haltung, die „*die Leute weitgehend für dumm verkauft und sie in ihrer Intelligenz fast beleidigt*“ (Rainer), die den Zuschauern lediglich eine Konsumentenhaltung unterstellt. Regisseurin Frauke bedauert diese Entwicklung auch als Zuschauerin:

„Also und da hab ich auch gar keine Lust mehr selber Fernsehen zu gucken, weil ich wünsch mir, dass ich meinen Kopf auch anstrengen darf, wenn ich Fernsehen schaue. Also ich möchte auch mal 'n bisschen was Geheimnisvolles erfahren, mir selber was zurecht legen können. Und das bleibt halt immer mehr auf der Strecke, find' ich.“

Zuschauer scheinen demnach immer weniger als aktive Rezipienten wahrgenommen zu werden, die während des Vorgangs des Rezipierens auch zu Denkprozessen im Stande sein können.

Neben einer Vereinheitlichung und Trivialisierung der Programme diagnostizierten viele Gesprächspartner einen „Doku-Boom“ (Philip), eine Zunahme an dokumentarischen Programmen im Fernsehen. Jedoch sind diese nach Aussage einiger Gesprächspartner oft in den Bereich des „*factual programming*“ (Philip) zu zählen: „*Also eben kein Fiction-Programm. Aber das sind halt ganz viel so- Ne? So Pro 7, Galileo Mystery, - - all die Wildlifedokumentationen, darunter zählen auch alle Doku-Soaps von ich bin so dick hilft mir hier raus - - bis hin zu Junglecamp und so weiter*“ (Philip). Dies sind Programme, die von Dokumentarfilmen unterschieden werden: „*Das kann man ja nicht Dokumentarfilm nennen, was da manchmal läuft*“ (Rainer). Sie werden vielmehr in den Bereich des „*Formatfernsehen*“ (Angelika) gezählt, da sie in ihrer Machart und Darstellungsweise oft „*standardisiert*“ (Maria) sind und einheitlichen Formatvorgaben folgen:

„Zum Beispiel 37 Grad im ZDF. 28 Minuten 30 Sekunden. Das ist die Länge. Vorgabe ist, dass du nicht einen Menschen begleitest darin, sondern immer drei zu 'ner gleichen Thematik. [...] Es muss

Kommentar dabei sein, es muss Musik dabei sein. Es muss leicht zugänglich sein. Es soll keine Autorenhandschrift haben. Sondern - - die Marke ist es.“ (Maria)

Zu den Vorgaben über Länge, Anzahl der Protagonisten und Musikverwendung wurden auch noch Vorgaben über Schnittfolge, Erzählweise oder Voice-Over-Verwendung genannt. Die formatierten dokumentarischen Programme wurden dabei vor allem von den Regisseuren und Redakteuren kritisiert: Neben dem in Kapitel IV.1.3 bereits angedeuteten Hang zu einem oberflächlichen, touristischen Blick und das ›Verstummen‹ der Protagonisten wurden diese Programme dafür kritisiert, dass bei ihnen viel Wert auf „*Effekte*“ (Frauke) und schnelle Schnitte, also auf optische Reize gelegt werde und zwar auf Kosten von längeren, beobachtenden Filmeinstellungen. Ferner wurde moniert, dass viele dieser Programme mit vorgefertigten Konzepten der zu filmenden Ereignisse arbeiten:

„Es gibt ja inzwischen Leute für Dokumentationen, die machen ‘n Script und da steht dann, also der Protagonist wird das und das sagen. Und dann der Bauer X sagt das und das und seine Frau sagt das und das. Und so gehe ich gar nicht vor.“ (Frauke)

Die Distinktion, die Frauke in dem letzten Satz dieses Zitates macht, wurde auch von der Regisseurin Elke vorgenommen: Dokumentarfilme sind ihrer Ansicht nach in ihrem Vorgehen vorsichtiger, versuchen den Wirklichkeitserfahrungen, die sie während ihres Filmschaffens machen, und den Begegnungen mit den Protagonisten Raum zu lassen und sie nicht vorab zu kategorisieren, wie es in Kapitel IV.1.4 bereits dargestellt wurde.

Eine gewisse Tendenz zur Formatierung greift jedoch auch auf den Dokumentarfilm über: „*Der reative Dokumentarfilm wird natürlich zunehmend zu formatiert, weil die Sendeschemata immer enger werden“ (Karina). Engere Sendeschemata können mehr Vorgaben insbesondere hinsichtlich der Länge der Filme zur Folge haben. Zu dem kommt, dass es immer schwieriger wird, bestimmte Themen und Filmprojekte, „*unterzukriegen*“ und „*diese anspruchsvollen Dinger da zu realisieren*“ (Klaus). Insbesondere Themen, die keine hohen Zuschauerquoten zu versprechen scheinen, wie z.B. ein Film über „*das goldene Zeitalter der georgischen Filmkunst*“: „*Ist ‘n sehr interessantes Thema. Aber sehr schwer durch zu setzten, fast unmöglich. Weil es keine Sau interessiert. Da gibt’s dann möglicherweise nur Minoritätsleute*“ (Klaus).*

Nach Aussage fast aller Gesprächspartner kommt zu alledem noch eine kontinuierliche Reduzierung von Sendeplätzen, auf denen Dokumentarfilme ausgestrahlt werden. Dieser Reduktion steht jedoch eine wachsende Zahl von Regisseuren und Produzenten, die

Dokumentarfilme produzieren, diametral gegenüber: „*Es gibt sehr viele Filmemacher, aber es gibt nur beschränkte Sender, wo eben das, was sie können oder was sie machen wollen, genommen wird*“ (Paul). Dieser Umstand kam jedoch in den meisten Interviews mit Redakteuren in dieser Form nicht zur Sprache. Lediglich Karina und Rainer verwiesen auf die Diskrepanz zwischen überproportional hohem Angebot und geringer Nachfrage: „*Ich hab sechs bis acht Sendeplätze im Jahr und kann- Wie viel krieg ich im Jahr? 500 Vorschläge? - - Noch mehr?*“ (Karina).

Unter dem Eindruck der zunehmenden Standardisierung und Trivialisierung der Programme scheinen Dokumentarfilme – vor allem diejenigen mit anspruchsvollen, mit Nischen-Themen, die keine große Menge an Zuschauer ansprechen – im Fernsehen zunehmend von der Bildfläche zu verschwinden. Dennoch steigt die Zahl dokumentarischer Programme, die jedoch in ihrer Herstellung und Darstellung von Dokumentarfilmen unterschieden werden, ebenso wie die Filmschaffender im dokumentarischen Bereich. Der Dokumentarfilm zeichnet sich folglich auf mehreren Ebenen durch einen Konkurrenzdruck aus – um Aufmerksamkeit und um Produktionsmittel.

IV.2.2 Dokumentarfilm, Qualität und Grundversorgung

Ungeachtet der sich zu Ungunsten des Dokumentarfilms auswirkenden Entwicklungen des Fernsehens wurde der Dokumentarfilm nicht nur von der Seite der Redakteure als eine „*ganz wesentliche Stütze von Qualitätsfernsehen*“ (Rainer) und als „*Grundpfeiler des Films und Fernsehens überhaupt*“ (Karina) bezeichnet. Auch der Produzent Philip bezeichnet den Dokumentarfilm als „[...] *‘ne ganz wichtige Grundversorgung. Weil der Dokumentarfilm das Leben abbildet und noch besser als das Nachrichten tun. - - Er bildet das Leben in einzelnen Geschichten ab.*“ Als Teil der Grundversorgung von Information und Bildung beliefert der Dokumentarfilm den Zuschauer mit dem Leben, ergo mit Wirklichkeit und Erfahrungen von Menschen in dieser, in dem er es durch die Form der Geschichte zugänglich macht.⁵² So wurde der Dokumentarfilm zwar nicht von den Redakteuren, jedoch von den meisten der befragten Produzenten und Regisseure dezidiert als Teil der Grundversorgung betrachtet.

Die Seite der Filmschaffenden machte in diesem Kontext nachdrücklich auf eine zunehmende Vernachlässigung des Bildungs- und Informationsauftrages des öffentlich-rechtlichen Fernsehens aufmerksam. Nach Ansicht des Produzenten Klaus sei es „*nicht*

⁵² Vgl. Kapitel IV.1.2 über die Notwendigkeiten des Geschichtenerzählens durch einen Dokumentarfilm.

mehr so, dass das Fernsehen als, sagen wir mal, öffentlicher kultureller Träger sich verpflichtet fühlt ganz bestimmte Sachen zu machen“ – und mit diesen bestimmten Sachen meinte er die Förderung des Dokumentarfilms bzw. dessen Realisierung durch das öffentlich-rechtliche Fernsehen.

Auch wenn der Dokumentarfilm als Teil der Grundversorgung bzw. des Qualitätsfernsehens produziert und distribuiert werden sollte – das öffentlich-rechtliche Fernsehen also idealerweise die Realisierung von Dokumentarfilmen antreiben sollte – kann dieses Ideal jedoch aufgrund einer zunehmenden Betonung von *„Kosten-Nutzen-Rechnung“* (Hans) nicht mehr erreicht werden: *„So billig ist ‘n Dokumentarfilm auch nicht, ‘n guter Dokumentarfilm. Und ich krieg mehr Zuschauer und höhere Ratings, wenn ich ‘ne Gameshow mache oder irgend sowas“* (Hans). Was hier anklingt ist also auch der wachsende Quotendruck, bzw. die steigende Quotenorientierung der öffentlich-rechtlichen Sender, die – gerade im Hinblick auf Arte – von Redakteuren, Regisseuren und Produzenten gleichermaßen angesprochen wurde.

IV.2.3 Arte als Alternative? Discovery, Quote, Programmplaner

Im Folgenden soll nun aufgezeigt werden, wie die Gesprächspartner die Stellung des Senders Arte in der deutschen Fernsehlandschaft und der des Dokumentarfilms bei Arte einschätzen. Dadurch soll nicht nur evaluiert werden, wie sich die Beschaffenheit der deutschen Fernsehlandschaft auf den Sender Arte auswirken, sondern vor allem auch wie dies Dokumentarfilme und deren Produktionskonditionen prägen kann.

Das Sender-Motto *„So hab‘ ich das noch nie gesehen“* (Hanna) bedeutet für viele Redakteure in erster Linie ein *„Alternativangebot“* (Alice) zu den bisherigen Sendern zu bieten. So betonte die Regisseurin Frauke in gleicher Weise, dass Arte *„nicht die normale Fernsehwelt“* sei, sondern eine Ausnahme bilde. In Bezug auf den Dokumentarfilm konstatierte der Regisseur André, dass es ohne Arte nicht die *„Dokumentarfilmkultur, wie wir hier haben in Deutschland oder in Mitteleuropa“* gäbe. So ist Arte dem Produzenten Philip zufolge eines der wichtigsten *„Outlets“* für Dokumentarfilme. Auch die Redakteurin Karina konstatierte diesbezüglich: *„Wenn es Arte nicht gäbe, wäre glaube ich, das, was man kreativen Dokumentarfilm nennt oder auch diese 90-Minuten-Formate – der ist verschwunden.“* Dabei werden bei Arte auf verschiedenen Sendeplätzen die unterschiedlichsten Formen dokumentarischen Fernsehens gezeigt: Redakteur Rainer nannte dabei Kulturdokumentarfilme, biographische Filme oder politische Dokumentationen, aber auch journalistische Formen wie investigative Reportagen. Die

Redakteurin Karina nannte dabei noch weitere Formen des „dokumentarische[n] Fernsehen[s]“ bei Arte. Dabei haben nach Aussage vieler Interviewpartner formatierte dokumentarische Programm bei Arte deutlich zugenommen. Dies zeigt sich unter anderem darin, dass „[...] das, was wir uns immer noch unter Arte vorstellen vielleicht mittlerweile nur noch 25 Prozent des Programms ausmacht. Und 75 Prozent eher wie konfektionellere Ware“ (Hanna).

Das Zitat von Hanna umschreibt eine Entwicklung von Arte, die auch viele andere Redakteure beschrieben: „Wir nennen das so landläufig die Discoverysierung. Das heißt dieses Formatfernsehen, wo eben mit ‘nem bestimmten Strickmuster - - Abenteuer, Reisen und so weiter, hoch und runter“ (Angelika). Diese Entwicklungen brachten viele mit dem wachsenden Quotendruck auf den Sender in Zusammenhang. Dieser Quotendruck ergibt sich nach Aussage der meisten Interviewpartner hauptsächlich aus dem Zwang zur politischen Rechtfertigung der Existenz des Senders, der sich wiederum aus der Tatsache ergibt, dass Arte aus Gebührengeldern und somit von den Zuschauern direkt finanziert wird. Dabei divergieren bei den Redakteuren die Einschätzung, ob die Existenz von Arte – als „politischer Wunsch“ (Rainer) – auch ohne hohe Einschaltquoten gesichert ist. Jedoch äußerte die Mehrheit der Redakteure, dass sie es durchaus für möglich hielten, dass der Sender, wenn er keine signifikanten Zuschauer hat, eingestellt werden könnte.

Ferner erwähnten einige von ihnen, dass sie selbst nicht gänzlich unabhängig von der Beachtung von Zuschauerzahlen seien. Das Bestreben nach einer bestimmten Zuschauerquote ist nicht nur an einer politische Legitimierung orientiert, sondern oft auch persönlich motiviert: Unabhängig davon, dass „Arte nie mit dem großen Anspruch angetreten [ist], möglichst viel Quote zu kriegen [...] will jeder, dass sein Programm so viel wie möglich geguckt wird“ (Angelika). So äußerte die Redakteurin Hanna, dass sich das Erreichen oder Nicht-Erreichen von hoher Quote auch auf die „Im-Haus-Anerkennung“ der Redakteure und Mitarbeiter untereinander auswirken könne, auch wenn dabei oft nicht berücksichtigt werde, dass diejenigen Redakteure, die weniger Quote erreicht haben, „vielleicht die artekompatibleren Programme machen“.

Jedoch behauptet der Redakteur Rainer, dass er sich mit geringen Zuschauerzahlen begnügen könne, da Arte „[...] immer noch ‘n Image hat, was, was ‘n bisschen elitär ist eher. Ich hab aber dagegen gar nix, weil lieber elitär als eben wischiwaschi.“ Dazu kommt, dass nicht nur er, sondern auch andere Redakteure und Filmschaffende, die empirischen Zuschauerdaten des Senders als „Kaffeesatzleserei“ (Rainer) empfinden. Auch von einigen Filmschaffenden wurde die Orientierung an der Quantität der Zuschauer

dahingehend kritisiert, dass es keinerlei Auseinandersetzung über die „*Qualität der Zuschauer*“ (Klaus) und deren Erkenntnisvermögen, gebe. Darüber hinaus kritisierten sie, dass sich die zunehmende Quoten-Orientierung von Arte auch auf ihre Arbeitspraxis auswirke, da damit ihrer Ansicht nach unter anderem ein Rückgang der Befugnisse für Redakteure einhergehe: „*Früher war der Redakteur sehr viel stärker in der Lage ein Thema zu genehmigen. Er hatte mehr Befugnis, in seinem Rahmen für seinen Sendeplatz, Themen durchzusetzen. Das scheint heute nicht mehr so zu sein*“ (André). Ähnliches berichtete auch die Regisseurin Elke: „*Also auch Redakteure, wie zum Beispiel die Themenabend-Redakteure von Arte haben es nicht leicht diese Themen überhaupt durch zu bringen. Und -- die Zuschauerzahlen sind angeblich immer nicht genug. Ne?*“ Einschränkungen zeigen sich jedoch auch in Bezug auf die Themenwahl, so „*[...] dass am Anfang beispielsweise bei Arte quasi alle Themen möglich waren. Man konnte als Filmemacher das anbieten oder sagen ich würde gern das und das machen. -- Und das hat sich geändert im Laufe der Jahre*“ (André).

Auch einige Redakteure berichteten von gewissen Einschränkungen:

„*Ach wir haben sehr viel mehr Autorenfilme, also auch fiktional, gehabt. Früher, da war [...] das Segment von Zuschauern, die wir erreichen konnten so gering, dass wir alles wagen konnten. Wir würden uns heute nicht mal mehr trauen darüber nachzudenken, ob wir so eine Programmanmeldung machen dürfen. Das haben wir früher alles gemacht. Wir haben die verrücktesten Sachen gemacht. Das geht jetzt nicht mehr.*“ (Maria)

Dies geht jetzt nicht mehr, weil durch eine Vergrößerung des Zuschauersegments nun „*Programplaner*“ (Maria) aufgerufen wurden. Der Redakteur Paul führte die Begrenzungen ferner auf eine Zunahme von senderinternen „*Kontrollinstanzen*“ zurück, die „*dann noch über die Ideen drüber gucken und Dinge raus streichen wollen, bevor es dann genehmigt wird.*“

Gewisse Themeneinschränkungen ergeben sich jedoch ebenfalls durch eine Zunahme von Koproduktionen, insbesondere solche auf internationaler Ebene: Die Redakteurinnen Alice und Claudia erklärten, dass durch einen generellen Rückgang an Geldmitteln Dokumentarfilme heutzutage deutlich öfter mit internationalen Partnern (Sendern oder Produzenten) hergestellt würden. Dies wiederum schränkt in der Regel Themen ein, da nicht alle Themen international (bzw. über den französisch-deutschen Sprach- und Kulturraum hinaus) reüssieren.

Bei den Sendeplätzen der Themenabende wurden darüber hinaus nicht nur die Budgets für Produktionen, sondern auch Sendezeiten gekürzt. Weniger und kürzere Themenabende haben zur Folge, dass „die Freiheit der Gestaltung erheblich eingeschränkt“ (Rainer) sei:

„Und da kann man sich gar nicht so wahnsinnig viel dramaturgische Überlegungen machen. Und letztendlich auch nicht so viele inhaltliche Überlegungen. Weil man einfach weiß, dass eine bestimmte Abdeckung eines Wissens auch natürlich notwendig ist zu leisten. Und das, was in dieser vierstündigen Form an Spielerischem möglich war, sozusagen in dieser kurzen Form gar nicht mehr ist.“ (Alice)

Wenn beispielsweise an einem sonntäglichen Themenabend, der laut Aussage der Redakteurin Angelika eher ein Familienpublikum habe, ein kreativer, autorengetragener Dokumentarfilm gesendet werden soll, muss dieser „‘ne Filmsprache haben, die einfach für ein größeres Publikum tauglich ist“.

Für diesen Abschnitt über die momentane Beschaffenheit der breiteren Fernsehlandschaft wie auch des Senders Arte ist festzuhalten, dass sich der Dokumentarfilm – wenngleich er als Teil der Grundversorgung und des Qualitätsfernsehens betrachtet wird – in einer marginalen Stellung befindet und zunehmend formatierten Programmen, mit einem vorgefertigten Wirklichkeitskonzept, weichen muss. Für die Filmschaffenden bedeutet dies neben einer wachsenden Konkurrenz durch andere Dokumentarfilmemacher immer größere Schwierigkeiten bei der Realisation bestimmter Dokumentarfilmprojekte (insbesondere mit weniger populären Themen). Diese werden nicht nur durch eine wachsende Quotenorientierung von Arte, sondern auch durch einen Rückgang der Befugnisse für Redakteure bedingt. Wie sich im Hinblick auf diese Entwicklungen des breiteren Rahmens von Dokumentarfilmproduktionen für Arte konkrete Produktionsprozesse ausgestalten, soll nun das folgende Kapitel darstellen.

IV.3 Der Produktionsprozess von Dokumentarfilmen für Arte

Um herauszufinden, wie Wirklichkeit in einem Dokumentarfilm dargestellt wird und wie Wissen vermittelt wird, soll nun auf der Ebene der Produktionsprozesse evaluiert werden, an welchen Momenten ein Dokumentarfilm entsteht und welche beteiligten Personen an einer Produktion an welchen Stellen über Form und Inhalt eines Dokumentarfilms bestimmen können. Dies soll an den einzelnen Produktionsschritten von Ideengenerierung und Erarbeitung des Exposés, über die Bewerbung, Auftragsvergabe und die Dreharbeiten hin zu der Montage eines Dokumentarfilmes im Folgenden verdeutlicht werden.

IV.3.1 Ideengenerierung: Vom Thema zur Geschichte

Die Generierung und Entwicklung der Themen erfolgt nicht nur von den Regisseuren, sondern vereinzelt auch von Produzenten oder Redakteuren. Bei den Redakteuren waren es fast ausschließlich diejenigen der Themenabend-Redaktion, die auch selbst Themen für Filme entwickelten. Dabei war in fast allen Fällen die Themenfindung entweder inspiriert durch den eigenen regelmäßigen Medienkonsum wie dokumentarische Fernsehformen, Zeitungen, Radio oder anderer publizistischer Veröffentlichungen. Ferner können Themen auch vom eigenen Alltagsleben beeinflusst sein: Die Redakteurin Claudia nannte z.B. das Thema Rückenprobleme. Dabei zeigte sich bei fast allen Themenabend-Redakteuren und zwei der Regisseure, dass sie die Ideen zu Themen dahingehend überprüfen, ob diese „viele interessieren“ (Alice) könnten und sie nicht primär danach beurteilen, ob das Thema für sie von persönlicher Bedeutung ist:

„Es geht nicht darum, was ich machen möchte, gerne, so an Filmen. Also wo ich denke, das ist mir wichtig. Sondern wo ich sehe es gibt einen Bedarf, etwas worüber man reden muss in unserer Gesellschaft. [...] Man denkt, gut, was betrifft mehrere Leute? Was ist für 'ne Mehrheitsgesellschaft interessant und wichtig das zu besprechen.“ (André)

Nachdem ein Thema für einen Film entdeckt wurde, ist der übliche Vorgang, zu diesem Thema möglichst breite Recherchen anzustellen. Die Recherche ist nach Ansicht aller Gesprächspartner „beim Dokumentarfilm eigentlich fast das wichtigste“ (Frauke).

Hierbei konkretisiert sich die Idee durch das Zusammentragen von Informationen aus schriftlichen Quellen bzw. Literatur allmählich in ein Filmprojekt. Für den Recherchevorgang der Redakteure konnte beobachtet werden, dass diese sehr viel Fachliteratur sichten, auch senderinterne Nachrichten- bzw. Zeitungsdatenbanken heranziehen können oder auch Gespräche mit Experten in den jeweiligen Themengebieten führen. Bis auf die Datenbanken nannten auch die Filmschaffenden, dass sie Fachliteratur und Fachexperten als „Informanten“ (Elke) für sehr wichtig erachten. Ebenso bedeutungsvoll sind vorab stattfindende Erkundungsreisen: Dabei sollen neben dem Einholen wichtiger Informationen ebenfalls Drehorte gesichtet und mögliche Protagonisten bereits vorab getroffen werden. Die Regisseurin Frauke betonte, dass ein dem Dreh vorausgehendes Kennenlernen der Protagonisten für sie sehr wichtig sei, um ein Vertrauensverhältnis aufzubauen:

„Also ich hab ja in Lettland und Estland gedreht. Ich war in Estland gar nicht, ich war nur zum Drehen in Estland und hab diese Frau, mit der ich gedreht hab ein Mal in Deutschland getroffen für ein

Gespräch, einen Nachmittag. Und in Lettland war ich zwei mal fünf Tage. - - Und das ist eigentlich viel zu wenig. Also man muss eigentlich mindestens zwei bis drei Mal zwei bis drei Wochen da hinfahren vorab und auch Vertrauen schaffen. Und die Leute müssen einen kennen. Man muss wieder kommen. Also diese ganzen Prozesse, wo man sich auch sowas erobert und so.“

Bei diesen Eroberungen geht es nicht nur darum, „‘nen Kontakt zu den Menschen aufzubauen“ (Frauke), sondern auch darum, „die Leute zu motivieren, dass sie sozusagen sich mitteilen“ (Elke). Es geht jedoch bei der Recherche auch um eine Art „Casting“ (Klaus), also darum, die richtigen Protagonisten für einen Film zu finden: „Dass man guckt, was ist das für einer. Wenn das mal ‘n hochinteressanter Mensch ist, aber sich nicht artikulieren kann, kommt der eben vor der Kamera auch eher schlecht“ (Klaus). Diese Castings sind bedeutsam, denn „Du brauchst sozusagen für ‘nen Dokumentarfilm starke Protagonisten“ (Alice), die zwar auch widersprüchlich sein können – was Alice sogar als spannend erachtet, weil es nicht „eindimensional“ ist: „Aber starke Protagonisten, die Dich faszinieren, die Dich irgendwie überzeugen, deren Thematik oder deren Konflikt oder deren Problem oder deren Handeln Du aus welchen Gründen auch immer spannend findest. Das ist wichtig für ‘nen Dokumentarfilm.“ (Alice).

Für Filmschaffende sind die Recherchen meist gekennzeichnet durch ihre lange Dauer, oft verlaufen sie über mehrere Jahre. Dies ist unter anderem auf die mangelhafte Finanzierung der Recherchen zurückzuführen, da es fast keine Vorauszahlung der Sender oder Filmförderungsanstalten gibt und die Recherchen meist durch die Filmschaffenden selbst getragen werden müssen. Wenngleich die Kosten, so die Regisseurin Frauke, nach Abschluss eines Produktionsvertrages mit einem Fernsehsender rückwirkend erstattet werden. Bis wiederum eine Filmförderung einen Antrag genehmigt, kann es auch einige Monate dauern, zumal die Fördereinrichtungen heutzutage mehr Sicherheiten über die Realisierung und „Wirtschaftlichkeit“ (Elke) eines Dokumentarfilms einfordern: So müssen Regisseure beispielsweise einen „Letter of Intent“ (Frauke), eine Interessensbekundung von einem Fernsehsender, mit einreichen.

Die Zeit der Recherche über das Thema eines Filmes – die Zeit, in der das Wissen über das Thema angesammelt wird und sich in die Idee einer filmischen Umsetzung transformiert – ist also auch eine Zeit der Recherche nach den Protagonisten wie auch nach den essentiellen Mitteln seiner Realisation durch Filmfördermittel und Fernsehgelder. Darüber hinaus ist auch die Bewerbung eines Projektes für eine Dokumentarfilmproduktion wesentlich, wie das folgende Kapitel verdeutlichen soll.

IV.3.2 Bewerbung und Zugang

Von vielen Filmschaffenden wurde geäußert, dass sich der Zugang in das Feld der Produktionen, also zu den Sendern, das „*Entree*“ (Philip), im Verlauf des letzten Jahrzehnts zusehends erschwert hat. Selbst für diejenigen Regisseure und Produzenten, die bereits ein „*Vertrauensverhältnis*“ (Philip) zu Redakteuren etablieren konnten, ist diese Entwicklung zu spüren. Die Regisseurin Elke behauptete, dass sie durch bisherige Filmwerke eine gewisse Bekanntheit habe erlangen können und deshalb im Bereich der Fernsehproduktionen oft einen leichteren Einstieg habe. Aber auch ein vorheriger „*Hit*“ könne nach Ansicht der Regisseurin Frauke einen Einstieg erleichtern.

Ungeachtet dessen sind Einstiegsmöglichkeiten in bzw. die Kontaktaufnahme zu einem Sender neben einem direkten Anschreiben durch ein Exposé zunehmend sogenannte Pitchings – große Foren, bei denen Filmprojekte beworben werden: Die weltweit zunehmenden internationalen Pitching-Veranstaltungen sind meist für aufwändigere Dokumentarfilmproduktionen (die auch für eine internationale Distribution hergestellt werden) von Interesse und wurden nicht von allen Produzenten und Regisseuren wahrgenommen (u.a. wegen Skepsis am effektiven Zustandekommen eines Koproduktionsverhältnisses, wegen des Missverhältnisses zwischen Aufwand und tatsächlichem Erfolg, wegen des Faktors Stress und der Einschränkung der eigenen Themenwahl aufgrund der Beteiligung verschiedener Sender weltweit). Eine andere Möglichkeit nannte der Produzent Klaus: Auf internationalen Produktionsmessen wie der „*MipDoc*“ in Cannes oder einem „*Koproduktionsmarkt*“ am Rande von Filmfestivals wie der Berlinale könne man vis-à-vis in Gesprächen anderen Koproduktionspartnern Projekte pitchten. Eine weitere Form der Bewerbung sind informelle Gespräche: Der Produzent Hans betonte die Wichtigkeit von informellen „*Fahrstuhlpitchs*“ und Gespräche, die sich auf diversen Symposien während der Kaffeepausen ereignen können, für das Erreichen eines Zugangs zu Redakteuren und somit zu einem Sender.

Eine weitere Form der Bewerbung ist das direkte Anschreiben, das die Regisseurin Elke als „*Hausieren gehen*“ bezeichnete: Ein synchrones Anschreiben diverser Redaktionen gleichzeitig. Dabei ist „*die Erfahrung, um zu verkaufen*“ (André) von großer Wichtigkeit, da sie den größten Teil einer Auftragsvergabe ausmacht. Hierbei konnten unterschiedliche Strategien herausgefunden werden, auf die im Folgenden etwas näher eingegangen werden soll.

Der Regisseur André wendet dabei die Strategie des „*Bauchladens*“ an, indem er vielen Redaktionen gleich mehrere Angebote auf einmal zukommen lässt:

„Und dann stellt man sich vor den Redakteur und sagt so guck mal, was interessiert dich für 'n Thema? Kindersoldaten in Angola? Hier. Hm, interessiert dich das? Oder Frauenhandel Tschechei? Also natürlich immer die Tophighlights parat haben und dann zieht er sich 'ne Karte.“

Die Filmschaffenden wenden sich dabei meist gezielt an Sendeplätze, von denen sie wissen, dass das jeweilige Filmprojekt auf deren „Profile“ (Klaus) passen könnte – was jedoch nicht immer einfach ist, da die „Trennschärfe“ (Klaus) zwischen einzelnen Themen durch diese Profile nicht immer sehr eindeutig ist, weshalb „so 'n Projekt dann plötzlich mittendurch“ fallen kann (Klaus).

In vielen Fällen wenden sich Filmschaffende zuerst an bereits bekannte Redakteure und Redaktionen, zu denen ein „sehr viel kürzerer Draht“ (Klaus) besteht.

Eine weitere Strategie ist eine Orientierung an den persönlichen und berufsbezogenen Interessen des Redakteurs: Dabei richten sich einige Filmschaffende nicht nur danach, „dass man das eben einem Redakteur zeigen kann, der sich mit dem Thema wirklich am meisten beschäftigt (Klaus), sondern auch nach dessen „persönlichen Vorlieben“ (André):

„Also bei Arte, ich kenn die Leute jetzt sechzehn Jahre. Ich weiß nicht hundert Prozent, aber ich weiß ungefähr was sie machen, was sie mögen, was ihre Vorlieben sind. Das hängt mit dem Familienstand zusammen, ihrer eigenen persönlichen biographischen Entwicklung, das hängt mit dem Redakteur, dem Intellekt zusammen, der intellektuellen Ausrichtung, wo ich sie da anspreche und wie ich sie da anspreche. Wie ich mich selbst darstelle als was. Das spielt 'ne Rolle.“ (André)

Teilweise wird das Anschreiben an Redakteure auch durch einen Erfahrungsaustausch mit anderen Filmschaffenden beeinflusst: „Ich bin ja Mitglied in der AG DOK.⁵³ Also, da tauscht man sich ja aus. Und da weiß man natürlich schon, welcher Redakteur in Frage kommt und wer weniger“ (Frauke).

Zu einer Bewerbung kommt jedoch fast immer hinzu, dass Filmschaffende nach dem ersten Anschreiben bzw. Bewerben eines Projektes kontinuierlich „begeistern für das Projekt“ (Frauke), „immer wieder nachfragen“ (Klaus) und nachtelefonieren müssen, bis sie von Redakteuren eine Interessensbekundung erhalten. Auch hier wurde geäußert, dass Redakteure, die den Filmschaffenden bekannt seien bzw. bereits mit diesen zusammen gearbeitet hätten, auf neue Angebote von Filmprojekten oft schneller reagierten bzw. antworteten.

⁵³ Die AG Dokumentarfilm ist ein Berufsverband und gleichzeitig eine Austauschplattform für Dokumentarfilmregisseure, -autoren und -produzenten: www.agdok.de

Mehr oder weniger unabhängig davon, wie sich die Kontaktaufnahme in erster Instanz ereignet hat, wird zu der Bewerbung eines Dokumentarfilmprojektes das Exposé verwendet. Es gilt den meisten Filmschaffenden als „*Teaser*“ (Hans) und „*Verkaufspapier*“ (Hans), „um Begeisterung zu schaffen für das Projekt“ (Frauke). Das Exposé ist zwar somit wichtig für die Bewerbung, wird jedoch ebenfalls in seiner Funktion als eine „*Drehvorlage*“ (Elke) betrachtet – als ein Äquivalent zu dem Drehbuch aus dem Bereich der fiktionalen Medienproduktion. Es ergibt sich jedoch für den nichtfiktionalen, dokumentarischen Film die besondere Eigenschaft eines Exposés, dass hierbei – im Vergleich zu dem Drehbuch eines Spielfilms – keine exakten und garantierbaren Drehvorgaben oder planbare Handlungsabläufe möglich sind: „*Ja für den Dokumentarfilm das Drehbuchschreiben ist ja immer schwierig, weil man weiß ja letztlich gar nicht, was passieren wird.*“ (Frauke). In ähnlicher Weise beschrieb dies auch die Redakteurin Alice:

„Dass spannende am Dokumentarfilm ist ja letztendlich dann eben tatsächlich der Weg. Also vom Exposé zum fertigen Film. Da mag der fertige Film hinterher ganz anders aussehen als das Exposé ursprünglich sozusagen es angelegt hat. Weil man eben nicht alles voraussehen kann und nicht alles planen kann.“

Das bedeutet, dass dem Exposé ein bestimmter Raum für Unerwartetes und Unkalkulierbares zugesprochen wird: „*Es gibt ‘n Konzept, aber das Konzept ändert sich beim guten Dokumentarfilm. Weil man weiß nie, was passiert*“ (Frauke). Jedoch werde laut Aussage der Regisseurin Frauke durch den Umstand, dass bei einer Dokumentarfilmproduktion mit diversen Unvorhersehbarkeiten gearbeitet werden müsse, bei dem Bewerben eines solchen Projektes durch ein Exposé versucht, die damit in Verbindung stehenden potentiellen Unsicherheiten abzuschwächen:

„Das ist ja, das ist immer ‘n bisschen auch Fake. Also, man schreibt, was die Leute sagen, man weiß aber noch gar nicht, ob sie’s so sagen. [...] Und natürlich wird schon erwartet, dass es ‘n bisschen aufgemotzt wird und natürlich macht man das auch. Also indem man dann so ‘n bisschen fiktiv schreibt. Also der und der würde das und das sagen. Also man muss sich halt was einfallen lassen dann.“

Zu Bewerbungszwecken wird also das Exposé für eine dokumentarisches filmisches Vorhaben „*aufgemotzt*“ (Frauke), stilistisch ausgeschmückt und dies auch vermittelt fiktiven respektive hypothetischen Elementen. Die Aussage von Frauke, dass dies „*schon erwartet*“ werde, könnte zu der Annahme verleiten, dass diese Art der Aufbereitung und Darstellung in einem Exposé aus Bewerbungszwecken generell für den Bereich der

Dokumentarfilmproduktion nicht unüblich zu sein scheint, was die Aussage des Produzenten Philip bestätigt: „*Wie können wir das ganze ‘n bisschen zugänglicher gestalten? Wie können wir das ‘n bisschen - - unterhaltsamer, populärer gestalten, so dass, dass auch im Sender der Weg über den Schreibtisch angenehmer vonstatten geht?*“

Auf dem Weg zur Realisierung eines Dokumentarfilmprojektes und somit von einer Darstellung von Wirklichkeit und der Vermittlung von Wissen muss also in erster Linie ein Zugang zu einer Redaktion bzw. einem Redakteur gefunden werden. Dabei lässt sich erkennen, wie viel Aufwand in eine Bewerbung investiert wird: Neben verschiedenen Formen des Pitchens und diverser Strategien, wie sich Filmschaffende an Redaktionen wenden, zeigt sich, dass Filmprojekte wie ein Dokumentarfilm, der sich per Definition mit Wirklichkeit, mit Nicht-Fiktionalem auseinandersetzt, eben jene Wirklichkeit, die sie darzustellen anstreben, auf fiktionalisierte Weise zu bewerben scheinen und dadurch vielleicht auch andere Darstellungen offerieren, als der fertige Film tatsächlich einhält. Interessanterweise scheint beiden Seiten, Redakteuren wie auch Filmschaffenden, diese Tatsache dennoch durchaus bewusst zu sein.

IV.3.3 Die Exposéarbeit, die „Vorbereitungszeit“⁵⁴

Die Entscheidung für oder gegen einen Projektvorschlag durch Redakteure wird von verschiedenen Kriterien beeinflusst: Anhand berufsbedingter, „*objektiver Kriterien*“ (Karina) wird neben der Relevanz auch überprüft, ob die dargestellte Thematik „*wahr*“ (Angelika) ist und auf einer fundierten Recherche basiert. Ferner spielt die Ebene der „*persönlichen Entscheidungen*“ (Karina) eine Rolle: Redakteurin Karina beschrieb, dass sie sich für ein Projekt leichter entscheiden könne, wenn das Thema sie interessiere und/oder wenn ein Exposé „*wirklich ‘ne Wärme und ‘ne Begeisterung, ‘ne Leidenschaft für das Projekt vermittelt*“ (Karina). Die Entscheidung für einen Film kann jedoch auch durch sein Thema beeinflusst werden, insbesondere wenn es ein sehr kritisches, brisantes Thema ist, wie es der Redakteur Paul beschrieb:

„Aber es gibt grenzwertige Themen, die stoßen auf Widerstände, wenn man sie zu hardline erklären muss. Ich denke an das Thema weibliche Genitalbeschneidung. Da können Sie sich vorstellen, dass da jeder sich sagt um Gottes Willen, muss der mit so ‘nem Thema kommen? Und was will der eigentlich damit? Und dann kommen Bedenken, so wie -- ob die Justiziate der Sender Bedenken haben könnten? Was könnte man denn da zeigen? Warum macht man das? Und so.“

⁵⁴ Alice.

Eines der wichtigsten Kriterien ist jedoch immer die Sender- und Sendeplatzkompatibilität: Diese orientiert sich an Sendeplatzbeschreibungen, in denen *bestimmte Vorstellungen wie ein Film, was er leisten muss für einen bestimmten Sendeplatz*“ (Alice) formuliert sind, aber auch daran, wie viel freie Plätze noch mit Programmen bespielt werden können.

Welches Kriterium jedoch von keinem der Redakteure explizit genannt wurde, war das der zu erwartenden Zuschauerzahl. Lediglich die Aussage der Redakteurin Angelika in Kapitel IV.2.3 über die Erwartungen an eine massentaugliche Filmsprache von Autorenfilmen, die an einem zuschauerstarken sonntäglichen Themenabend ausgestrahlt werden, kann Rückschlüsse darauf zulassen, dass quotenstarke Sendeplätze auch andere Auswahlkriterien an Filmprojekte ansetzen.

Für die Anmeldung eines Filmprojektes – über welche letzten Endes durch die Programmkonferenz entschieden wird, an der Redakteure nicht teilnehmen dürfen – muss jedoch das Exposé eines Filmes zwischen Redakteuren und Regisseuren bzw. Produzenten gemeinsam „vorlagereif“ (Klaus) gemacht werden. Es ist denn die Zeit in der „*man spricht, man schreibt, man schreibt um, man spricht*“ (Frauke), in der das Exposé in die Form gebracht wird, mit der ein Filmprojekt beim Sender angemeldet wird. Dabei konnten folgende Kriterien, die Redakteure an ein Exposé anwenden, herausgearbeitet werden: Zum einen muss neben einer persönlichen Haltung des Autors bzw. des Regisseurs durch das Exposé auch erkennbar sein,⁵⁵ dass ein „*Zugang zu den Leuten oder zu den Experten oder auch sozusagen in das Milieu*“ (Alice) vorhanden ist. Und zum anderen muss darin immer „*die Struktur von dem Film schon erkennbar sein*“ (Frauke). Das bedeutet für die Redakteurin Angelika, dass das „*Zentrum*“ des Filmes herausgearbeitet ist, was viele Filmemacher oft „*wie so ein heißes Eisen eigentlich [...] nicht so richtig anpacken wollen*“.

Bei der gemeinsamen Erarbeitung des Exposés zwischen Redakteuren und Regisseuren und/oder Produzenten geht es jedoch in erster Linie darum, die Geschichte des Filmes zu entwickeln:

„Und das ist genau diese dramaturgische Arbeit, die halt toll ist, aber die teilweise auch sehr schmerzhaft ist. Ja? Weil das ein Ring ist, weil Du hast es ja auch nicht mit ‘ner Fiktion zu tun, sondern du hast es mit Realität zu tun. Das heißt Du musst dich mit der Komplexität dieser Realität abarbeiten. Die musst Du durchdringen. Ja?“ (Angelika)

⁵⁵ Vgl. zu der Forderung nach einer Haltung des Autors Kapitel IV.1.1 über die Beschreibung des Dokumentarfilms als dezidiert autorengetragener Film mit einer Haltung und Handschrift des Regisseurs bzw. Autors.

Jedoch gibt die Redakteurin Angelika zu, dass es für die Entwicklung einer dokumentarischen Erzählweise und einer konkreten Fragestellungen aus der Realität heraus – also den Versuch, Realität in Form einer Geschichte, in dramaturgischer Form wiederzugeben – kein „Rezept [gibt], wie das am besten funktioniert“. Dies deutet darauf hin, dass eine gemeinsame Erarbeitung keinen vorgegebenen, einheitlichen Regeln obliegt. Die gemeinsame Erarbeitung einer Geschichte ist jedoch im Kontext der Unvorhersehbarkeiten besonders wichtig: Die Redakteurin Hanna verwies darauf, dass eine gut ausgearbeitete „Storyline“ auch andere, nichtintendierte Entwicklungen kompensieren kann:

„Ich glaube vielleicht in fünfzig Prozent ist der Film dann so, wie man ihn vorher besprochen hat. Aber wenn man vorher alles besprochen hat, dann bekommt man zwar manchmal ‘nen anderen Film - - aber trotzdem hat er ‘ne Storyline. Wenn man einfach vorher den Autor irgendwie [lachend] konditioniert hat, dass er das braucht und wenn die nicht da ist, dann stimmen die Anschlüsse nicht, dann fängt der Film so an und hört so auf. Aber du weißt nicht irgendwie wo soll es eigentlich hinführen?“ (Hanna)

Es muss also eine Art von Sicherheit hergestellt werden, dass die Geschichte bzw. die Erzählung des fertigen Filmes einer stringenten Dramaturgie folgen kann – auch wenn diese sich anders gestaltet als vorab mit den Redakteuren besprochen, weil sich die Situationen bei den Dreharbeiten anders entwickeln, ergo die Realität sich anders darstellt, als im Vorhinein angenommen bzw. ›vorhergesehen‹ wurde. Sicherheiten müssen nicht nur für die Filmgrundlage, sondern auch für die gemeinsame Zusammenarbeit gefunden werden, wodurch das Exposé auch als Grundlage einer gegenseitigen Absicherung gesehen wird, da es als „Beleg“ (Paul) für getroffene Vereinbarungen zwischen Filmschaffenden und Redakteuren herangezogen werden kann. Ein gut ausgearbeitetes Exposé dient darüber hinaus den Redakteuren als Sicherheit, um einen Filmvorschlag gegenüber dem Entscheidungsorgan über eine Auftragsvergabe, der Programmkonferenz in Straßburg, „vertreten“ (Karina) zu können:

„Du kannst nicht direkt ins Rudern kommen, wenn Rückfragen kommen. Wie will der Filmemacher das denn machen? Und Du sagst ähm ja, ich habe keine Ahnung und da haben wir nicht drüber geredet und- - - [lachend] Der hat das doch so schön aufgeschrieben. Nun das hilft dir dann wirklich nicht weiter.“ (Karina)

Das Exposé als Grundlage der Zusammenarbeit muss also nicht nur die grobe Struktur des Filmes und den Zugang zu der jeweiligen Thematik aufzeigen, sondern vor allem

sicherstellen, dass durch einen Dokumentarfilm die dargestellte Wirklichkeit dramaturgisch durchdrungen ist, also vermittels einer Geschichte dargestellt werden kann. Während eines kollaborativen Prozesses wird zwischen Filmschaffenden und Redakteuren ein Exposé so erarbeitet, dass der fertige Film später diese Kriterien erfüllen kann. Darüber hinaus werden vermittels eines Exposés die Vereinbarungen bezüglich eines Filmes zwischen Filmschaffenden und Redakteuren belegt.

IV. 3.4 Dreharbeiten – Begegnung und Teilnahme

Eines der wesentlichen Momente, an denen ein Film entsteht, bilden neben der Entwicklung der Filmidee (vgl. IV.3.1) und der gemeinsamen Erarbeitung des Exposés (vgl. IV.3.3) vor allem die Dreharbeiten. Bei den Dreharbeiten ist in der Regel nur der Regisseur und/oder ein Kameramann bzw. eventuell jemand für die Tonaufnahme anwesend, da weitere Anwesende „*die Situation dieses Mikrokosmos, was da entsteht*“ (Klaus) zwischen Protagonisten und Regisseur verändern bzw. stören könnten. Wenngleich Regisseure und/oder Produzenten während der Dreharbeiten eine Art Pflicht zur „*Zwischenmeldung*“ (Claudia) über den Verlauf der Ereignisse haben. Wenn sich die Ereignisse beim Dreh anders entwickeln und der dadurch entstehende Film dem, was mit den Redakteuren besprochen wurde, „*völlig zuwider läuft*“ (Claudia), haben Filmschaffende die Pflicht, sich zu melden, um dann in gemeinsamer „*Absprache*“ (Alice) das weitere Vorgehen festzulegen.

Die Regisseurinnen Elke und Frauke monierten, dass sie für den Drehprozess zu wenig Zeit hätten, was als Konsequenz von späten Zahlungen durch Arte und generellem Mangel an finanziellen Mitteln genannt wurde: „*Oft genug steht man in den Startlöchern und verliert die Hälfte der Protagonisten, weil die nicht in die Schuhe kommen da mit ihrer Finanzierung.*“ Die Intensität und Art der Dreharbeiten sind nach Aussage vieler Filmschaffender in höchstem Maße abhängig von den zur Verfügung stehenden Geldmitteln, aber auch des disponiblen Zeitrahmens.

Ausreichend Zeit bei Dreharbeiten betrachten die Regisseure als unentbehrlich, um ein bestimmtes Verhältnis zwischen Filmemacher und Gefilmten aufzubauen, um „*so ‘ne Atmosphäre zu schaffen*“ und „*Zugang zu finden*“ (Frauke) zu den Protagonisten.⁵⁶ Denn während der Dreharbeiten wird versucht, das Exposé als Drehvorlage erstmal zu überprüfen „*während man dreht und während man Menschen begegnet*“ (Frauke) und es wird ein Ansatz verfolgt, der die Protagonisten „*nicht abfragt*“, „*sondern da begleite ich*

⁵⁶ Vgl. dazu Kapitel II.3.1: Im Zuge der Recherche sind vorab stattfindende Treffen wichtig, um Protagonisten zum Reden zu motivieren.

die Menschen auch 'n Stückweit, ich gucke mal, wie sie sich in ihrem Alltag, ihrem Leben bewegen“ (Elke). Es geht scheinbar nicht primär um eine Bestätigung des Konzeptes, sondern um Begegnungen mit und Begleitung der Protagonisten in ihrem Alltagsleben – aber auch um Teilnahme: „Also du musst eigentlich jetzt da zwei, drei Tage sein und mit denen 'n bisschen leben auch“ (Frauke).

Wenn die Filmemacher *„mittendrin sind im Geschehen, in der Entwicklung des Geschehens“*, mit den Protagonisten zusammen eine Zeit lang einen „Weg“ gehen, werde dies nach Ansicht der Regisseurin Elke *„hinterher auch im Film dann sichtbar“*. Durch lange Beobachtungen und möglichst intensiven Austausch mit den Protagonisten, so der Regisseur Jakob, könnten erst die *„die richtigen Bilder“* und ein *„Gefühl für den Schnitt“* gefunden werden. Nur dadurch, dass er an dem Leben seiner Protagonisten teilnehmen kann, hofft er, flüchtige *„Postkartenbilder“* und somit einen *„Dokumentarfilmtourismus“* vermeiden zu können.⁵⁷ Die Intensität der Auseinandersetzungen mit den filmischen Sujets ließe sich parallelisieren mit der Aussage der Redakteurin Alice: *„Du kannst Dir das beste Thema suchen, wenn Du sozusagen es nicht schaffst wirklich Zugang zu den Leuten zu finden oder zu den Experten oder auch sozusagen in das Milieu hinein zu kommen, dann wird der Film schlecht werden.“* Ziel dieser Arbeitsweise ist es, den Film so zu gestalten, *„[...] dass der Zuschauer hinterher das Gefühl hat, er hat 'ne Bekanntschaft gemacht. Er hat was erlebt im Kino mit den Menschen zusammen. Ja? Erfahrungen gemacht mit den Protagonisten gemeinsam“* (Elke).

Das Konzept für einen Film, das Exposé wird also während der Dreharbeiten überprüft und an die tatsächlichen Begegnungen mit den Protagonisten angepasst. Der Aufnahmeprozess erscheint geprägt von einem Moment großer Offenheit gegenüber den vorgefundenen Erfahrungen, die Regisseure mit Wirklichkeit haben können – es sei denn, dies laufe dem mit den Redakteuren Besprochenen zuwider. Besonders wichtig ist den Regisseuren dabei eine Begleitung des und eine Teilnahme am Alltagslebens der Menschen, um eine oberflächliche Darstellung zu vermeiden und um den Zuschauern hinterher eine Bekanntschaft mit den Dargestellten ermöglichen zu können.

IV. 3.5 Filmmontage – Befangenheit und Distanz

Die Montage des Filmes wird meist von den Regisseuren selbst oder in Zusammenarbeit mit einem Cutter durchgeführt. Auch hier sind Redakteure und Produzenten, wenn überhaupt, dann meist nur sporadisch anwesend. Die Montage ist eine der

⁵⁷ vgl. hierzu Kapitel IV.1.3 über die Kriterien der Darstellung der Protagonisten, bei der nach Aussage fast aller Regisseure versucht werden sollte, oberflächliche Begegnungen zu vermeiden.

Prozessabschnitte, während derer ein Film – neben Ideengenerierung, Exposégestaltung und Drehzeit – maßgeblich Gestalt annimmt.

Die Zeit der Montage ist darüber hinaus nach Aussage der Redakteurin Alice neben der gemeinsamen Exposéarbeit eine der intensivsten Phasen der Zusammenarbeit zwischen Regisseuren und Redakteuren und (wenn involviert) der Produzenten. Sie bietet „*unheimlich schöne Reibungsflächen*“ (Philip) beispielsweise bei Fragen der Verwendung von Archivmaterial (nicht selbst gefilmtes, fremdes filmisches Material). Reibungsflächen bieten auch Situationen, in denen Regisseure durch Redakteure Vorgaben erhalten bzw. in denen Redakteure in die filmische Gestaltung versuchen einzugreifen. Einige Regisseure berichteten von anderen Kollegen, die eine solche Einflussnahme durch Redakteure erfahren haben: „*Es gibt nur leider sehr viele Redakteure, die am liebsten selber Filme machen würden und dann immer so reinreden, dass im Grunde genommen der Filmemacher dann hinterher gar nicht mehr zu spüren ist.*“ (Elke). Dabei dominierten nach Ansicht der Regisseurin Frauke oft „*Unterhaltungsinteressen*“ der Redakteure.

Wenngleich sie betonten, dass sie selbst mit Arte-Redakteuren solche Eingriffe nicht erlebt haben, nannten die meisten Regisseure dennoch einige Vorgaben, die ihnen von Arte-Redakteuren in Bezug auf ihre Dokumentarfilme gemacht wurden. Insbesondere die Regisseurin Frauke beschwerte sich über Vorgaben, die die Darstellung der Protagonisten tangieren: Ihrer Meinung nach werde ihr zunehmend von Arte-Redakteuren der Gebrauch von Voice-Over, also einer Sprecherstimme, die die fremdsprachlichen Aussagen der Protagonisten übersetzt, vorgegeben, was sie sehr stark kritisierte und auf den Versuch von Arte zurückführte, Programme zu produzieren, die leichter verständlich sind.⁵⁸ Regisseur André, der in seinen Filmen auch oft mit fremdsprachlichen O-Tönen arbeitet, machte ebenfalls darauf aufmerksam, dass aus Gründen der Verständlichkeit oft „*der Fehler gemacht [wird], dass Filme überladen werden mit Text*“ – er meint hierbei beides, O-Töne und Sprecherkommentar –, was die Wirkungsebene der Filmbilder abschwächt: Eine filmische Erzählung kann genauso gut auf Bildern basieren, die dem Zuschauer einen Erkenntnisgewinn ermöglichen. In ähnlicher Manier kritisierte Regisseurin Frauke, dass bei vielen dokumentarischen Programmen immer mehr auf „*Effekte*“ abgezielt würde, was sich an einem „*Durchgeblende*“, an immer schnelleren Schnitten und kürzeren Sequenzen zeige.

Regisseurin Frauke schilderte indes eine weitere Situation, bei der es der Verständlichkeit wegen zu Interventionen von Senderseite aus kam, als sie sich mit einer Redakteurin

⁵⁸ vergl. dazu Kapitel IV.1.3 über die Stimme der Protagonisten als wesentlicher Teil ihrer Darstellung und Kapitel IV.2.3 über die zunehmende Orientierung von Arte an der Zuschauerquote.

gemeinsam überlegte, einen Dokumentarfilm mit einem Rätsel beginnen zu lassen: Aus einem Buch sollten, durch Überblendungen verbunden, Textauszüge jeweils in französischer und deutscher Fassung gezeigt werden. Diese Idee wurde jedoch von der französischen Senderseite aus beanstandet, „weil der Zuschauer davon irritiert wäre“: „Dann wurde stattdessen eine Tafel gemacht, wo dann diese ganzen vier Sätze untereinanderstehen und das war von der Ästhetik, als auch von der Rätselhaftigkeit nicht mehr gut.“

Ungeachtet dessen, erklärten Regisseure und Redakteure, wie auch einige Produzenten, dass Redakteure während der Montage eine wichtige Unterstützung insbesondere in Bezug auf Verständnisfragen darstellten, da sie aufgrund ihrer Distanz zu dem filmischen Material die Rolle des ersten Zuschauers einnehmen könnten. Redakteure wurden von der Seite der Filmschaffenden nicht nur als wichtiges „Korrektiv“ (Frauke) bei Verständnisfragen bezeichnet: „Weil man kann ja ab irgend ‘nem punkt seinen eigenen Film nicht mehr sehen. Weil du kennst alles. Und die anderen verstehen’s gar nicht“ (Frauke). Sondern spielen auch bei Fragen der filmischen Dramaturgie eine zentrale Rolle:

" Weil ich das ja auch nur alleine montiere, könnte ich mich ja zu sehr verfangen auch in ‘nem Thema und in ‘nem Film. Das kommt also toitoitoi bei mir nicht sehr häufig vor. Aber ich bin immer ganz dankbar, wenn die dann kommen, weil ich sehe das nicht als Zensur an, sondern als ‘ne dramaturgische Hilfe. Wenn jemand sagt, also Du, das Thema wird noch nicht ganz klar. [...] Also das sehe ich nicht als Maßregelung an, sondern als Unterstützung, als -- redaktionelle Unterstützung. Dafür sind sie im besten Sinne ja auch da, die Redaktionen." (Elke)

Diese Art von dramaturgischer Tätigkeit wird scheinbar nicht als „Maßregelung“ bzw. Einflussnahme wahrgenommen, sondern als Unterstützung, als Hilfe gegen die mögliche Befangenheit der Regisseure, in dem die Verständlichkeit ihres Filmes für sie geprüft wird. Ein Korrektiv durch Redakteure und/oder Produzenten kann nach Ansicht des Regisseurs Jakob auch verhindern, dass der Filmemacher seine „eigenen Obsessionen verfolgt“. Die Redakteurin Angelika beschrieb in analoger Weise, dass Filmemacher nicht nur für sich selbst, sondern in erster Linie für Zuschauer Filme machen sollten:

„Das ist nicht wie Tagebuch schreiben. Ja? Für die Schublade. Sondern jeder, der Filme macht, weiß dass er will- Er will- Er muss das einfach wollen. Ja? Dass er gesehen wird. Ich mein sonst würde er nicht diese Sprache verwenden. Und deswegen glaube ich ist es eigentlich bloß normal, dass sozusagen die Autoren sich darüber Gedanken machen, wie kann man meinen- Wie erreich ich den Zuschauer?“

Bei dem Bestreben, die Zuschauer zu erreichen, beschrieben einige Redakteure die Herausforderung, zum einen nicht zu viel über das jeweilige Thema selbst zu wissen, um die für ein Korrektiv notwendige Distanz zu wahren. Zum anderen versuchten sie sich in die Situation eines durchschnittlichen Arte-Zuschauers zu versetzen und dessen Wissens- bzw. Kenntnisstand einzuschätzen: „Ja, das ist immer schwierig, über den Zuschauer zu reden. Ja? Das heißt, da werden ja bestimmte Annahmen gemacht über Wissen, damit es eben zum Verstehen kommen kann“ (Angelika).

Diese Annahmen sind jedoch nach Aussage der Redakteurin Angelika wichtig, da sie als Redakteure dezidiert darauf achten müssten, den Kenntnisstand der Zuschauer bei der Vermittlung von Wissen durch einen Dokumentarfilm zu berücksichtigen. Ferner müsse auch ein Regisseur versuchen, einen „*Perspektivenwechsel herzustellen auf Realität*“ – also von dem eigenen Wissensstand hin zu dem der Zuschauer. Als Beispiel nannte Angelika einen Dokumentarfilm, den eine libanesische Filmemacherin über politische Entwicklungen im Libanon machte und der sie erklären musste, welche Aussagen im Film für ein deutsches und welche für ein französisches Publikum nicht zu verstehen sind. Sie versuchte der libanesischen Regisseurin bei der „*Drehung*“ zu helfen – weg von ihrer Wahrnehmung der ›Realität‹ im Libanon hin zu der Wahrnehmung, die ein deutsches und ein französisches Publikum haben könnte. Somit konnte ihres Erachtens das Wissen über die libanesische Politik und deren Entwicklungen so vermittelt werden, dass es die Arte-Zuschauer verstehen konnten.

Für das Bild, das Redakteure dabei von den Arte-Zuschauer haben, stehen ihnen unter anderem die statistisch ermittelten Zuschauerdaten zur Verfügung: Durchschnittliche Arte-Zuschauer sind Mitte fünfzig, haben einen höheren Schul- bzw. Hochschulabschluss. Das Publikum ist „mehr ‘n großstädtisches Publikum“, eines, „was sich mehr interessiert für das, was draußen in der Welt so passiert“, aber auch Leute, die „an kulturellen Veranstaltungen teilnehmen“ (Rainer). Dabei müssen Redakteure auch immer auf die möglichen Unterschiede zwischen dem französischen und deutschen Publikum bzw. auf den „*Informationsstand in den unterschiedlichen Gesellschaften*“ (Rainer) achten.

Während der Montage fließen also unterschiedliche Vorgaben in die Gestaltung eines Filmes hinein, die jedoch fast alle auf die Verständlichkeit eines Filmes und den Versuch, den Zuschauer eben dadurch zu erreichen, abzielen: Neben Fragen nach der Wiedergabe von O-Tönen und der dramaturgischen Komposition tangiert dies auch Fragen nach der Art von Wissen, welches durch einen Dokumentarfilm vermittelt werden soll. Die

Einschätzungen über Verständnis und Wissensstand der Arte-Zuschauer scheint sich hierbei vornehmlich an statistisch ermittelten Durchschnittswerten zu orientieren.

IV. 3.6 Einfluss auf die Gestaltung

Bei einem Produktionsprozess ist die Frage danach, wer am meisten Einfluss auf Inhalt und Form eines Dokumentarfilmes hat, sehr multifaktoriell. Es sind dies u.a. Faktoren wie die Art des kooperativen Produktionsverhältnisses, des jeweiligen Sendeplatz, der verfügbaren Zeit und der jeweiligen Persönlichkeit, die im Folgenden dargestellt werden sollen.

Die Redakteurin Alice betonte als wesentlichen Faktor der Einflussnahme die Form der kooperativen Produktion – also die Frage, ob es sich bei einem Dokumentarfilmprojekt um eine reine Auftragsproduktion des Senders oder um eine Koproduktion handelt. Bei einer Auftragsproduktion ist der alleinige Geldgeber der auftraggebende Sender. Hierbei konnten zwei Konstellationen der Zusammenarbeit ausgemacht werden: Entweder besteht diese aus Redakteur und „*Rucksackproduzent*“ (Elke), der als Regisseur und Produzent in Personalunion auftritt und oft die relevanten Mittel zur Produktion (wie Kameraequipment oder Schnittplatz) besitzt. Oder die Konstellation besteht aus Redakteur, Regisseur und Produzent. Regisseurin Elke, die die meisten ihrer filmischen Produktionen als Rucksackproduzentin bestreitet, erkennt darin den Vorteil, größerer Entscheidungsfreiheiten und Befugnisse, da eine Zusammenarbeit mit einem Produzenten auch immer einen zusätzlichen Einfluss auf ihre Filmprojekte bedeutet. Regisseur André, der sich ebenfalls als Rucksackproduzent bezeichnete, und der Produzent Philip, der nebst anderen Formen von Koproduktion auch Auftragsproduktionen ausführt (und bei letzterem als „*Serviceproduzent*“ auftritt), äußerten, dass sich bei einer solchen Form der Zusammenarbeit mit einem Sender oft ein hierarchisches Verhältnis zu den beteiligten Redakteuren ergeben könne: Da sie „*Kunden*“ sind, hat man „*das abzuliefern, was der Redakteur will*“ (André). Im Falle von Fehlentwicklungen von Produktionen, die in letzter Instanz dem Sender bzw. seinem Image schaden könnten, haben einige Redakteure auch schon Projekte gestoppt, da sie auch immer als „*Vertreter des Senders*“ (Angelika) auftreten.

Bei einer Koproduktion wiederum verteilt sich das Mitspracherecht auf beteiligte Redakteure, Regisseure und Produzenten bzw. Koproduzenten und zwar in Abhängigkeit zu den jeweils eingesetzten finanziellen Mitteln. Der Regisseur Jakob erzählte, dass er bei seiner letzten Dokumentarfilmproduktion, für die er einen hohen Etat veranschlagte, selbst

in einer Personalunion als „*executive producer*“ und Regisseur aufgetreten sei und sich um die Finanzierung des Filmes (durch eine Suche nach Filmförderungen und Koproduktionspartnern) gekümmert habe. Seinen Berichten zufolge hatte er selbst eine sehr starke Position gegenüber den beteiligten Redakteuren inne, die ihm gegenüber nur bedingt Forderungen stellen konnten.

Der jeweilige Sendeplatz ist ein weiterer Faktor, der über die Art der Informationen, die vermittelt werden können bzw. müssen, entscheidet: So muss sich ein Dokumentarfilm für einen Themenabend in seiner Wissensvermittlung auch an einem bestimmten Thema orientieren, während er für den Sendeplatz Lucarne inhaltlich und formal freier gefasst sein kann.

Die Wissensvermittlung bzw. die Art des Wissens und der Informationen wird ebenfalls beeinflusst durch die zunehmenden Versuche, diese Wissensvermittlung in immer verständlicher Form zu vermitteln: Wie in Kapitel IV.3.6 beschrieben, äußert sich dies unter anderem in einer Zunahme an Voice-Over, wie auch in einer Einschränkung an rätselhafter Darstellungen. Dies zeigt sich jedoch auch, wie in Kapitel IV. 2.3 dargestellt, an einer Eingrenzung möglicher, namentlich unpopulärer Themen.

Ein weiterer Faktor ist die verfügbare Zeit: Sie kann u.a. das Ausmaß beeinflussen, inwiefern sich die Seite der Filmschaffenden für ihre Interessen in einem Projekt durchsetzen können – beispielsweise in Situationen, wenn Redakteure gewisse Vorgaben durchzusetzen versuchen, bei der ein Regisseur „*dann darum kämpfen kann. Aber manchmal ist eben auch 'n Zeitdruck, wo du nicht mehr so viel kämpfen kannst*“ (Frauke). Ferner kann die Kürze der Zeit in der Montage Filmemachende abhängiger machen von anderen Personen, die mehr Distanz zu dem Film bzw. der filmischen Thematik haben, wie beispielsweise Redakteure: „*Also je kürzer die Zeit, um 'nen Film zu machen, umso wichtiger ist die Kommunikation und dass andere Leute drauf gucken*“ (Frauke).

Einen weiteren Faktor beschrieben viele Interviewpartner als die zwischenmenschliche „*Chemie*“ (Karina), den Faktor der individuellen Persönlichkeit: „*Das hat nichts mit der Fernsehanstalt zu tun. Das hat was damit zu tun, dass manche Menschen eben mehr Macht ausüben über andere. Und das ist ja alles menschlich. Ne?*“ (Elke). So müsse man der Redakteurin Karina zufolge in jeder Konstellation situativ „*bei jedem irgendwie einen Weg finden zusammen zu arbeiten*“. In diesem Kontext wurde von einigen Gesprächspartnern betont, dass die Produktion eines Dokumentarfilmes sich immer als eine „*Teamarbeit*“ (Philip) zwischen den einzelnen Beteiligten darstellt – insbesondere in der Konstellation zwischen Regisseur, Redakteur und Produzent.

Die meisten Regisseure und auch Produzenten betonten jedoch des Öfteren, dass sie bei Arte im Vergleich zu anderen Sendern und auch im Vergleich zu Kollegen, die für andere Sender gearbeitet haben, sehr gute Erfahrungen mit den Redakteuren im Laufe ihrer Produktionen gemacht hätten, da diese ihnen im Vergleich zu anderen Sendern deutlich größere Freiheiten auf der inhaltlichen und darstellerischen Ebene überließen.

Wie dieser Abschnitt IV.3 vor allem gezeigt hat, wird die Gestaltung eines Dokumentarfilmes also nicht nur durch einen Regisseur, den Autor, vorgenommen. Ein Dokumentarfilm ist immer auch ein Produkt verschiedener Personen und Persönlichkeiten, die zu unterschiedlichen, variierenden Teilen Einfluss auf die Gestaltung ausüben können. Ein Dokumentarfilm scheint darüber hinaus auch geprägt durch den jeweiligen Sender, dessen Strategien nicht nur eventuell mehr Zuschauer zu gewinnen (wie beispielsweise die Strategie, für die Zuschauer verständlicher zu werden), sondern auch für den Zuschauer verständliche Programme zu machen. Ferner sind auch senderinterne Einteilungen in Sendeplätze wie auch dessen Vorstellungen von den jeweiligen Sendeplätzen von Belang.

V. Diskussion: Öffentlichkeit – Repräsentation – Realität

Das folgende Kapitel liefert nun eine Analyse der empirischen und Sachverhalte und der Theorien im Hinblick auf die Fragestellung, wie Fernsehdokumentarfilme heutzutage Wirklichkeit darstellen und Wissen über Wirklichkeit vermitteln, unter besonderer Berücksichtigung der möglichen Unterschiede und Gemeinsamkeiten zu wissenschaftlichen Repräsentationen wie schriftliche oder filmische Ethnographie. Dabei soll in Kapitel V.1 der Bereich, der hier unter dem Begriff der Öffentlichkeit subsumiert wird, abgesteckt werden: Dies beinhaltet zum einen die Frage, wie heutzutage Öffentlichkeit durch das Fernsehen mit konstituiert wird, was das Fernsehen und der Dokumentarfilm für eine Öffentlichkeit bedeuten können und weiterhin wie diese Bedeutung und die daraus resultierenden Funktionen durch kurrente Entwicklungen des Fernsehens einzuschätzen sind. Diese Betrachtungen verlaufen mit dem weiteren Ziel, die Makroebene hinsichtlich ihrer Auswirkungen auf die Produktion von Dokumentarfilmen zu durchleuchten. In Kapitel V.2 soll analysiert werden, wie auf der Mikroebene der Produktion von Dokumentarfilmen Realität dargestellt und Wissen vermittelt wird: So sollen die einzelnen Produktionsschritte und -ebenen im Hinblick auf deren Einwirkung auf das produzierte Wissen und der Wirklichkeitsdarstellung insgesamt ermittelt werden. Zuletzt soll in Kapitel V.3 der Frage nachgegangen werden, welche Konventionen nun an einen Dokumentarfilm als Repräsentation – wie sie sich vereinzelt auch in den konkreten

Produktionsschritten entziffern lassen – von Seiten der befragten Redakteure, Regisseure und Produzenten, wie auch durch die Theoreme über ethnographische schriftliche, filmische wie auch dokumentarfilmische Repräsentationen herangetragen werden.

V.1. Öffentlichkeit – das Fernsehen und der Dokumentarfilm

Im Folgenden soll neben der Bedeutung des Fernsehens und des Dokumentarfilms für eine gesellschaftliche Öffentlichkeit die momentane Beschaffenheit der Fernsehlandschaft und die Positionierung des Dokumentarfilms und des Senders Arte darin ermittelt werden. Dies geschieht in Anlehnung an die in diversen kultur- und sozialwissenschaftlichen Studien wiederholte Betonung der Auswirkungen, die dies auf Produktionsbedingungen und somit auf das Medienprodukt Dokumentarfilm haben können (vgl. Dornfeld 1998; Born 2004). Wie schätzen die Gesprächspartner diese Lage ein und inwieweit unterscheidet sich deren Meinung von den Erkenntnissen und Betrachtungsweisen aus den Kultur-, Sozial- und Medienwissenschaften?

V.1.1 Fernsehen und Dokumentarfilm in der und für die Öffentlichkeit

In den theoretischen Auseinandersetzungen mit der Funktion und ideellen Rolle des Fernsehens in einer westlichen demokratischen Gesellschaft wird die Verfügbarkeit von nicht interessensgeleiteten Information, Wissen und Erfahrung für eine Teilnahme an der öffentlichen Sphäre (vgl. u.a. Habermas 1990) und eine Hilfe zur Orientierung in der „gesellschaftlichen Wirklichkeit“ (Weiß 2002: 242) betont. Jedoch wird das effektive Vermögen des Fernsehens, Wirklichkeit abzubilden, sehr kritisch gesehen: Fernsehen wird zwar als basales Repräsentations-System einer Gesellschaft betrachtet und versteht sich selbst als „*mediale Repräsentanz* von Welt“ (Hickethier 1992: 174), simuliert bzw. imitiert die Realität jedoch nur und suggeriert lediglich eine Vermittlung ›wahrhafter‹ Realität (vgl. Baudrillard 1994). Die Gesprächspartner betrachten das Fernsehen zwar ebenfalls als ein wichtigstes Medium der Öffentlichkeit, welches Informationen liefert und als ein „*Fenster zur Welt*“, welches das „*Bild der Wirklichkeit*“ der Zuschauer formen kann. Jedoch zeigte sich auch hier eine gewisse Skepsis, die sich darin äußerte, dass den durch das Fernsehen vermittelten Wirklichkeitserfahrungen eine Bildung im humboldtschen Sinne abgesprochen wurde, da das Fernsehen nicht die physische „*Erfahrungswelt*“ ersetzt und darüber hinaus auch immer ein Medium ist, welches der Unterhaltung dient.

Der Fernsehdokumentarfilm hingegen wurde von allen Gesprächspartnern als wesentlicher Bestandteil des „*Qualitätsfernsehen*“ erachtet: Er bildet einen Teil der Grundversorgung

der Bürger in der Öffentlichkeit, da er den Zuschauern einen „*Erkenntniszuwachs*“ ermöglicht, indem er gesellschaftlich „*wichtige*“ aber auch „*bildungsrelevante*“ Themen durch emotional wirksame Geschichten vor Augen führt. Diese Geschichten sind getragen von „*starke[n] Protagonisten*“, die den Zuschauern eine Identitätsarbeit ermöglichen, eine Thematik näher bringen und sie somit zum Denken anregen können. Wenngleich er somit nicht primär als Lieferant von Wissen betrachtet wird, deckt sich diese Auffassung von der Position des Dokumentarfilms durchaus mit den Theoremen über den Fernsehdokumentarfilm, welche ihn in dessen ideeller Funktion für die öffentliche Sphäre als ein Mittel der Informationsvermittlung und Aufklärung betrachten (vgl. Corner 1999).

V.1.2 Dokumentarisches Fernsehen – Populismus und Formatierung

Von theoretischer wie empirischer Seite wurden die kurrenten Entwicklungen des Fernsehens als ein Trend der Kommerzialisierung des Fernsehprogramms beschrieben – und zwar nicht nur des privaten, sondern insbesondere des mit einem dezidierten Auftrag für die Zuschauer und die Gesamtgesellschaft ausgestatteten öffentlich-rechtlichen Fernsehens: Diese Kommerzialisierung und die Betonung von „*Kosten-Nutzen-Rechnung*“ machen sich u.a. in einer veränderten Sichtweise auf den Zuschauer bemerkbar, der nicht mehr als Bürger, sondern als Konsument betrachtet und apostrophiert wird. Das Resultat dieser neuen Perspektive äußert sich in einer Konzentration auf populistische und formatierte bzw. standardisierte Darstellungsweisen und Programme. Die öffentliche Sphäre wird nun bestimmt von einer antiaufklärerischen, „*schamlos konformistisch[en]*“ (Adorno 1968 [1967]: 65) Kulturindustrie, worin „*Me-Too-Programme*“ und „*Formatfernsehen*“ mit inszenierter und inszenierender Unterhaltung (vgl. Habermas 1990), welche die Zuschauer mit „*Superverständlichkeiten*“ statt mit Information, Erfahrung und Wissen beliefert, eine tragende Rolle spielen.

Von Kultur-, Sozial- und Medienwissenschaftlern, wie auch von den Gesprächspartnern wurde konstatiert, dass mit diesem Trend ein „*Doku-Boom*“, eine Fokussierung auf kostengünstige quotenstarke dokumentarische Programme, einherging. Diese neuen dokumentarischen Programme wurden von theoretischer wie auch empirischer Seite beschrieben als eine Art Inszenierung von Wirklichkeitserfahrungen, die durch eine Orientierung an fiktionalen und dramatisierenden Herstellungs- und Darstellungsweisen entsteht. Wirklichkeiten werden dabei in vorgefassten Konzepten für dokumentarische Realitätsergründungen, als auch in vorgefertigten, simplifizierenden Rezepten der Vermittlung von Wissen und Wirklichkeitserfahrungen in formatierten Programmen

dargestellt. Dieser Trend zu formatierten populären dokumentarischen Programmen wurde sowohl in den theoretischen Auseinandersetzungen wie auch von den Befragten angegriffen, führe dieser doch zu einer Verdrängung der Gefilmten in der Darstellung durch eine Entwendung ihrer Stimmen, und überdies zu einer Einschränkung autorengetragener und tiefgründiger Darstellungsweisen und zu einer Orientierung an schnellen Schnitten, „*Effekte[n]*“ und Sensationalisierung (vgl. Corner 1999).

Ferner wurde in den theoretischen Debatten wie auch von den Interviewpartnern konstatiert, dass diese Entwicklungen dem Dokumentarfilm – neben der damit einhergehenden kontinuierlichen Verdrängung aus dem Fernsehen – schaden können: So wurde in der theoretischen Auseinandersetzung betont, dass die Vermischung dokumentarischer Repräsentationen und die Hybridbildung nicht nur eine Definition des Dokumentarfilms fast unmöglich erscheinen lassen, sondern den Dokumentarfilm selbst in seiner Stellung als nüchterne und ernsthafte Diskursform bedrohen: Nicht nur weil er zunehmend verdrängt wird, sondern auch weil er immer weniger als distinkte Form erkannt bzw. unterschieden werden kann (vgl. Beattie 2004). Viele der Gesprächspartner (und hierbei insbesondere die Regisseure) unternahmen den Versuch durch eine Distinktion des Dokumentarfilms (besonders seine Produktionsmethoden und seine Darstellung der gefilmten Menschen) von anderen dokumentarischen Formen, die im Zuge des Doku-Booms aufkamen, auch gleichzeitig Verwechselungen und Irreführungen Vorschub zu leisten – ergo den Dokumentarfilm vor einer Verwechslung mit diesen Formen zu »schützen«.

V.1.3 Wandel bei Arte – der Rahmen wird kleiner

Nach Ansicht der Filmschaffenden und auch der meisten Redakteure sieht sich der Dokumentarfilm bei Arte mit folgenden Komplikationen konfrontiert: Zum einen hat sich die Bandbreite an möglichen Themen eingeschränkt. Ein wachsender Quotendruck bewirkte eine „*Discoverysierung*“ von Arte, eine Orientierung an quotenstarken Themen auf Kosten weniger populärer. Ferner ist eine Zunahme an internationalen Koproduktionen als Kompensation rückläufiger Budgets zu verzeichnen, die wiederum Themen, die nur auf ein nationales Interesse begrenzt sind, schwerer realisierbar machen. Hinzu kommen sendezeitliche Einschränkungen (z.B. der Themenabende), die zu einer Begrenzung darstellerischer Freiheiten führte. Diese Tendenzen resultieren zum größten Teil aus dem Bestreben des Senders nach marktwirtschaftlicher Legitimation seiner Existenz – jedoch

einer Legitimation, die scheinbar nur nominal durch die Quantität der Zuschauer versucht wird zu erwirken und die auch von den Redakteuren ungleich beurteilt wurde.

Die Strategien, die sich für Arte beobachten lassen, können parallelisiert werden mit den innerhalb von kultur- und sozialwissenschaftlichen Debatten konstatierten Strategien der Risikominderung von Fernsehsendern, die sich einem wachsenden Konkurrenzdruck um die Zuschauergunst ausgesetzt sehen (vgl. Fürsich 2003 und Born 2004): Das Bestreben nach einer Vergrößerung der Zuschauergruppen kann zu einer Vermeidung von brisanten und anspruchsvollen Themen, die einen gewissen Bildungshintergrund und Interesse benötigen, und undogmatischen Darstellungsweisen führen und somit in einer Bevorzugung von populären Programmen, wie auch unkritischer und politisch neutraler Themen resultieren (vgl. Dornfeld 1998). Dies kann wiederum Auswirkungen haben auf die Produktionsbedingungen und insbesondere auf die Ausgestaltung einzelner Fernsehprogramme – auch und gerade auf einen Dokumentarfilm (vgl. ebd.). Die Interviewpartner nannten hierbei folgende Konsequenzen für die Produktion eines Dokumentarfilms bei Arte, die den Dokumentarfilm – als ein Medium der Vermittlung von Information und Wissen, aber auch der Darstellung von Wirklichkeit – in eine besonders prekäre Lage versetzen: Neben den bereits erwähnten Einschränkung finanzieller Ressourcen und Sendezeiten durch den Sender und einem erschwerten Zugang für bestimmte Filmprojekte mit weniger populären Themen nannten sie ferner eine Einschränkung senderinterner Befugnisse für Redakteure, bestimmte Themen durchzusetzen, als Faktoren, die die Produktionsbedingungen in verstärkter Weise beeinträchtigen.

Zusammenfassend lässt sich für die momentane Beschaffenheit der Fernsehlandschaft und die Positionierung des Dokumentarfilms wie auch des Senders Arte innerhalb dieser festhalten, dass die Schwierigkeiten, welche die Gesprächspartner nannten, nicht ausschließlich auf Entscheidungen und Beschlüsse der Sender und Redakteure zurückzuführen sind. Vielmehr sind sie auch Folgen der breiteren Rahmenbedingungen, welche sich durch eine Kommerzialisierung der Fernsehlandschaft auszeichnen und die sich wiederum auch auf Entwicklungen innerhalb der Sender und Dokumentarfilmproduktionen auswirken können. Neben einer Vernachlässigung des Auftrags des Fernsehens für die Öffentlichkeit und einem Rückgang des Dokumentarfilms – als Teil des ideellen Fernseh-Auftrages – wird der Dokumentarfilm von den aus diesen Entwicklungen resultierenden Zwänge massiv betroffen. Neben der Bedrohung der nüchternen und ernsthaften Diskursform des Dokumentarfilms scheinen die oben

beschriebenen Rahmenbedingungen die Produktion von Dokumentarfilmen als eine ›wirklichkeitsgetreue‹ Repräsentation und als Medium der Wissensvermittlung bedenklich zu erschweren. Wie sich dies konkret ausgestaltet, soll nun im folgenden Abschnitt (V.2) erläutert werden.

V.2. Repräsentation – das Hervorbringen von Wirklichkeitsdarstellungen

Eine Repräsentation – verstanden als der Vorgang des Hervorbringens von bedeutsamen Vorstellungen (vgl. Hall 1997) – soll in diesem Kapitel in besonderer Weise unter dem Aspekt des Hervorbringens, des Herstellungsprozesses von Wirklichkeitsdarstellung und Wissen betrachtet werden. Demnach sollen die einzelnen Punkte, an denen ein Dokumentarfilm entsteht, betrachtet werden. Zu den in der theoretischen Einführung von Dornfeld genannten Punkten der Recherche, Filmaufnahme und Montage, wird jedoch noch die Art des Zugangs und der Prozess bis zur Auftragsvergabe – die Exposéarbeit – hinzu gezählt, da diese ebenfalls als Momente betrachtet werden, die sich auf die Gestaltung auswirken können. Der Produktionsprozess, das Zustandekommen und die Gestaltung eines Dokumentarfilms sind besonders vielschichtig, die unterschiedlichen Ebenen und Akteure einer Produktion spielen in einen Produktionsprozess und in das Produkt, den Dokumentarfilm, auf eine bestimmte Art hinein. Dies soll im Folgenden auch im Hinblick auf die Unterschiede zu den Vorgehensweisen bei der Produktion ethnographischer Repräsentationen gezeigt werden.

V.2.1 Konzeption – Relevanz und Recherche

Wenn die Filmschaffenden und die Redakteure besonderen Wert darauf legen, dass das Thema eines Dokumentarfilms und somit das Wissen, welches er vermittelt, eine gewisse Relevanz für eine „*Mehrheitsgesellschaft*“ haben sollte, so ähnelt dies der Vorgehensweise von filmenden Anthropologen: Auch sie müssen, wenn sie einen ethnographischen Film produzieren, der anthropologische Konzepte zur Anwendung bringen soll, die Relevanz eines filmischen Themas für den anthropologischen Diskurs und somit auf die anthropologische ›Wissensvermehrung‹ hin überprüfen.

Die Recherche als das Zusammentragen von fundiertem Wissen durch Lektüre, Expertengespräche und der Kontaktaufbau zu den Protagonisten ist ein fundamentaler Bestandteil der Produktion, die Grundlage einer filmischen Dokumentation wie auch ein wichtiges Kriterium für oder gegen eine Auftragsanmeldung durch einen Redakteur. Die Recherche kann im Bereich des ethnographischen Filmes mit den anthropologischen

wissenschaftlichen Vorarbeiten verglichen werden (u.a. Einarbeitung in bestimmte Theoreme, Konzepte und Problemstellungen) und der einen Film vorbereitenden Feldforschung, welche ebenfalls als elementarer Bestandteile eines Produktionsprozesses gefordert wird. Ein ethnographischer Film muss, gleichermaßen wie ein Arte-Dokumentarfilm, auf einem breiten und fundierten Wissen über das filmische Sujet, aber auch auf einem Zugang zu den Gefilmten basieren, die nur durch solche Vorarbeiten möglich sind. Während jedoch bei einem ethnographischen Film versucht wird visuelle Manifestationen der Lebensweise einer bestimmten Gruppe für die filmische Umsetzung herauszuarbeiten, geht es beim Dokumentarfilm darum, „starke Protagonisten“, also Personen zu finden bzw. zu casten, die helfen sollen, die Entdeckungen während der Drehzeit in Form einer Geschichte zu erzählen.

Als Basis für ein dokumentarisches Unternehmen sind in beiden Bereichen eine Evaluierung der Relevanz eines Themas und eine fundierte Recherche für die Formierung eines ›Grundlagen-Wissens‹ unabdingbar. Durch sie entwickeln sich die Konzepte, die filmisch überprüft werden sollen und im Bereich des Dokumentarfilms in das Exposé als Arbeits- und Drehgrundlage münden.

V.2.2 Wissenschaftliches Konzept vs. fiktionalisiertes Exposé

Ein ethnographischer wie auch ein Dokumentarfilm entstehen – ähnlich wie ein Spielfilm – auf der Grundlage von oder zumindest orientiert an einer Drehvorlage. Während sich die Drehvorlage eines ethnographischen Filmes primär an wissenschaftlichen Konzepten und den Möglichkeiten ihrer filmischen Überprüfung an visuellen Manifestationen gemeinschaftlicher Lebensweisen orientiert, dient das Exposé eines Dokumentarfilms nicht nur als eine Drehvorlage: Vielmehr soll es der Bewerbung eines Filmprojektes und als Fundament der Zusammenarbeit zwischen Filmschaffenden und Redakteuren bzw. einem Sender dienen (u.a. als Beweis für getroffene Vereinbarung, als Sicherheit der Redakteure gegenüber Fragen von Vorgesetzten).

Der Großteil der Exposés wird den meisten Gesprächspartnern zufolge aus Gründen der Bewerbung „aufgemotzt“ und stellenweise fiktiv geschrieben. Ob der fertige Dokumentarfilm im Nachhinein exakt das Wissen und den Erkenntniszuwachs liefern kann, die ein Exposé beschreibt, bleibt demnach offen. Allerdings äußerten auch einige Redakteure, dass sie sich jener fiktiven Aufmachung bewusst sind. Es scheint bei den meisten Interviewpartnern eine gewisse Akzeptanz darüber zu geben, dass die in den Exposés anvisierten Filmprojekte und deren Erkenntnisziele durchaus eine andere Gestalt

annehmen können. Wichtig erscheint den Gesprächspartnern (insbesondere den Redakteuren), dass durch ein Exposé eine Dramaturgie bzw. „*Storyline*“, welche die Darstellung von Wirklichkeit vermittelt einer Geschichte ermöglicht, herausgearbeitet und somit für den fertigen Film im Nachhinein sichergestellt ist. Diese Erarbeitung einer Dramaturgie während der „*Exposéarbeit*“ stellt sich ferner als das erste gemeinschaftliche Moment einer Dokumentarfilmproduktion dar. Den Anforderungen einer Geschichtenerzählung scheint eine Konzeption für einen ethnographischen Film jedoch nicht gerecht werden zu müssen, was auf die bis heute vorherrschende Uneinigkeit über Fragen der Narration in ethnographischen filmischen wie auch schriftlichen Darstellungen zurückzuführen ist.⁵⁹

Aufgrund der mit einem nicht-fiktionalen Drehprozess verbundenen Unvorhersehbarkeiten der Entwicklungen wird von Seiten ethnographischer Filmemacher und Dokumentarfilmemacher wie auch von Seiten der befragten Regisseure gefordert, dass eine Drehvorlage einen bestimmten „Freiraum“ (Engelbrecht 1995: 151) bieten müsse, der es ermögliche, die Konzeption eines Filmes, seine Argumentation oder Dramaturgie, an die tatsächlichen Entwicklungen der Ereignisse anpassen zu können (vgl. MacDougall 1984). Dieses „Moment der Spontanität“ (Wildenhahn 1995: 193) scheint trotz der fiktiven Elemente eines Exposés – das vornehmlich der Bewerbung dient – und der Herausarbeitung einer Geschichte möglich: So kann „*der fertige Film hinterher ganz anders aussehen als das Exposé ursprünglich sozusagen es angelegt hat*“. Die Konzeption eines Dokumentarfilmes und eines ethnographischen Filmes zeichnen sich also beide in erster Linie durch eine Offenheit für den Drehprozess aus.

V.2.3 Bewerbung – Zugang und Realisation

Als wichtige Faktoren für einen Zugang zu einem Sender nannten die befragten Filmschaffenden neben den einzelnen Werbemaßnahmen auch den eigenen Bekanntheitsgrad. Auch Dornfeld (1998) weist in einer ethnographischen Erforschung einer Dokumentarfilmproduktion nach, dass kulturelles und soziales Kapital einen solchen Zugang erleichtern können.

Neben den oben beschriebenen Bewerbungsmitteln mittels einem Exposé wenden die befragten Filmschaffenden unterschiedliche Strategien an, um Zugang zu einem Sender und eine Auftragsvergabe zu erhalten: In Pitchingforen oder informellen Gesprächen am Rande von Programmessen und Filmfestivals oder durch ein direktes Anschreiben an Redaktionen,

⁵⁹ Zu den unterschiedlichen Auffassungen der Gesprächspartner und Vertretern der Anthropologie bzw. Visuellen Anthropologie und von Dokumentarfilmtheoretikern über Narration im Film vgl. Kapitel V.3.2.

welches sich an Sendeplätzen und ihren „*Profile[n]*“ und teilweise auch an persönlichen Dispositionen der Redakteure orientiert. Hierin zeigt sich zum einen die im Bereich der kultur- und medienwissenschaftlichen Forschung über Medienproduktion konstatierte Abhängigkeit freischaffender Produzierender gegenüber den Sendeanstalten, aber auch die daraus resultierende Transformation von Ideen in Güter (vgl. Born 2004): Auch wenn die Art der Bewerbung u.a. durch den Rückgang der Distributions- und Produktionsmöglichkeiten und eine erhöhte Konkurrenz auf der Produktionsseite beeinflusst sind, erwecken jedoch die Bemühungen des formellen und informellen Pitchens, wie auch des „*Hausieren*“-Gehens und die „*aufgemotzt[e]*“ Art des Exposés den Eindruck, dass es bei den Bewerbungen eines Dokumentarfilms – und somit die von ihm ermöglichten Wirklichkeitsdarstellungen und Erkenntnisse – einen größeren Schwerpunkt zu geben scheint auf das WIE der Bewerbung denn auf das WAS, namentlich die Darstellung von Wirklichkeit und die Vermittlung von Wissen. Hier erscheinen die Darstellung von Wirklichkeit und die Vermittlung von Wissen gleichwohl als Ware, die auf fiktionalisierte Weise – einer Simulation im Baudrillard'schen Sinne gleich – aus einem „*Bauchladen*“ heraus angepriesen wird.

Eine Auftragsvergabe als die Grundlage für eine Dokumentarfilmproduktion ist gekennzeichnet durch die senderinternen Prozesse der Genehmigung: Dabei bilden die erste Hürde, die ein Vorschlag für einen Dokumentarfilm nehmen muss, die objektiven, berufsbedingten wie auch die subjektiven, persönlichen Entscheidungen eines Redakteurs. Die letzte Hürde ist die Programmkonferenz in Straßburg, bei der – ohne eine Teilnahme der Redakteure – über die Realisierung eines Projektes entschieden wird.

V.2.4 Filmprozess – Begleiten und Beobachten

Die Dreharbeiten sind einer der wesentlichen Prozesse der Filmproduktion, sie sind darüber hinaus auch Momente, an denen andere Beteiligte wie Redakteure und/oder Produzenten nicht anwesend sind und demnach auch nur mittelbar eingreifen können.

In Bezug auf die methodischen Vorgehensweisen beim Filmprozess zeigte sich bei den befragten Regisseuren ein ähnlicher Ansatz wie er für den Bereich des ethnographischen Filmemachens beschrieben wird: So muss diesem ein bestimmter Zeitraum vorausgehen, in dem die Filmemacher bzw. filmenden Anthropologen in Gesprächen und/oder Beobachtungen die zu Filmenden kennenlernen können. Dies wird im Bereich des ethnographischen Filmes auch als Strategie erachtet, um die Gefilmten an die Anwesenheit der Kamera zu gewöhnen, damit das gefilmte Verhalten weniger durch die Kamera

verfälscht wird und um eine bestimmte Art des Umgangs mit den zu Filmenden und des Nachfragens für den Erkenntnisgewinn zu entwickeln. Zwar nannten die Regisseure den Aspekt der Gewöhnung an die Kamera nicht als primäres Ziel dieser Sondierungsphase, jedoch scheint Zeit ebenfalls ein wichtiger Faktor für sie zu sein, um den Filmprozess vorzubereiten: Dadurch kann ein Vertrauensverhältnis und eine Art, „*die Leute zu motivieren, dass sie sozusagen sich mitteilen*“ entwickelt werden.

Während des Drehprozesses ist der Ansatz, dass Filmende „*mit denen 'n bisschen leben*“, für die befragten Regisseure von immenser Bedeutung; ein Ansatz, der durchaus verglichen werden kann mit der Methode der teilnehmenden Beobachtung – ein wichtiger Bestandteil des anthropologischen Forschungsprozesses und der Wissensgenese – welche insbesondere beim partizipierenden Filmstil im Bereich des ethnographischen Filmes während der Dreharbeiten Anwendung findet. In Bezug auf den Prozess des Filmens, den Dreharbeiten, zeigt sich demnach eine gewisse Analogie der methodischen Ansätze der Arte-Dokumentarfilme und ethnographischen Filmen.

V.2.5 Montage – Filmgestaltung und Gestaltungsmacht

Der Film entsteht nach Ansicht vieler Gesprächspartner an unterschiedlichen Stellen: Neben der Exposéearbeitung und dem Drehprozess wird ein Film jedoch in wesentlichen Teilen am Schneidetisch und im Zuge der Sichtung durch Redakteure gestaltet. Analog behauptet Dornfeld (1998), dass ein Film neben Recherche und Dreharbeiten vornehmlich während der Montage und in den Situationen, in denen die beteiligten Sender und andere Geldgeber die Rohfassung eines Filmes sichten und besprechen, entsteht.

Einige Regisseure äußerten, dass es ihnen bei der Montage eines Filmes wichtig ist, wenig über „*Text*“ bzw. das durch die Protagonisten oder einen Kommentar Gesagte zu erzählen, sondern die Bilder für sich selbst sprechen zu lassen. Auch im Bereich des ethnographischen Filmes wird versucht dieser Ansatz zu vertreten (vgl. Frömming 2005).

Die Äußerungen der Interviewpartner über den Prozess der Montage, was sie für wichtig erachten und welche Erfahrungen sie selbst machen konnten (oder durch Kollegen erfuhren), verdeutlicht, dass ein Dokumentarfilm, der für das Fernsehen produziert wird, das Produkt einer gemeinschaftlichen und somit einer geteilten Autorenschaft ist, wie es Dornfeld postuliert: Hier können „*Unterhaltungsinteressen*“ der Redakteure zu Meinungsverschiedenheiten mit Regisseuren führen. Hier kann der Wunsch von Regisseuren nach weniger ›fremdem‹ Text und mehr nach Originalstimmen der Gefilmten

von Invektiven zugunsten vereinfachender Darstellung und Voice-Over durch den Sender konfrontiert werden.

Hinzu kommt, dass Filmschaffende, insbesondere Regisseure, während der Montage des Filmes maßgeblich von der Distanz der Redakteure zu Film und Thematik abhängig sind. Redakteure dienen als hilfreiches „*Korrektiv*“ gegen mögliche Befangenheit der Regisseure gegenüber einem Film und seiner Dramaturgie, die nach Ansicht der meisten Gesprächspartner das Verstehen eines Filmes und den Erkenntnisgewinn schmälern können. Die Bestimmung dessen, was Arte-Zuschauer verstehen können und wie sich deren „*Informationsstand*“ ausgestaltet, scheint sich in erster Linie an den statistisch ermittelten Zuschauer-Daten zu orientieren: Sie wurden als französische und deutsche Angehörige einer gebildeten, städtischen Mittel- bis Oberschicht beschrieben. Dies zeigt, dass bei dem Verstehen eines Dokumentarfilms die Rezeption bzw. der Versuch, sich in die Zuschauer hineinzuversetzen, ein wesentliches Moment der Produktion ist – was auch Dornfeld (1998) für den Bereich der Dokumentarfilmproduktion diagnostizierte.

Es zeigte sich darüber hinaus, dass das Streben von Arte nach einem größeren Zuschauerkreis auch den Prozess der Montage beeinflusst, u.a. durch die oben bereits angedeutete und insbesondere von einigen Regisseuren kritisierte Verwendung von zunehmend mehr Voice-Over und verständlicheren Darstellungsformen in Dokumentarfilmen. Hierin zeigen sich nicht nur die in vielen kultur-, sozial- und medienwissenschaftlichen Studien oft konstatierten Konflikte, die sich durch eine Vorgabe zur Unterhaltung der Zuschauer für die Wissensproduktion in Dokumentarfilmen mit Fernsehbeteiligung ergeben können (vgl. Dornfeld 1998 und Silverstone 1999). Darüber hinaus lässt sich am Beispiel der Dokumentarfilmproduktion für Arte verdeutlichen, dass aus der Konkurrenz um die Zuschauergunst ein Quotendiktat resultiert, welches zu mehr Eingriffen in die Art und die Vermittlung von Wissen und die Darstellung von Realität durch einen Dokumentarfilm führen kann – und sich somit als ein Zwang für Filmschaffende darstellt, wie es Dornfeld betonte. Das Wissen, das ein Dokumentarfilm für Arte vermittelt, zeigt sich hierbei vor allem als ein Ergebnis von Aushandlungen der „*Interessenskonflikte*“ zwischen den einzelnen Beteiligten.

Die Einflussnahme auf die Gestaltung eines Dokumentarfilmes durch einen Sender ist verschieden stark ausgeprägt und von hinreichend differenten und variablen Faktoren abhängig – neben der Form der kooperativen Arrangements (Auftragsproduktion oder Koproduktion) und der Frage danach, wie viel finanzielle Mittel zur Verfügung stehen und wer am meisten davon aufwendet, wird die Einflussnahme durch einen Sender und deren

Redakteure ebenfalls ermöglicht oder durch die jeweiligen Erfordernisse eines Sendeplatzes beschränkt (z.B. Vorgaben an Länge oder Inhalt). Dies beeinflusst auch die verfügbare Zeit (in der Regisseure „kämpfen“ können oder von einem weniger involvierten „Korrektiv“ abhängig sind) sowie die persönlichen Dispositionen, der Umstand, „*dass manche Menschen eben mehr Macht ausüben über andere*“. Im Hinblick auf eine multifaktorielle Dependenz der Einflussnahme auf die Gestaltung kann auch hierbei ein Dokumentarfilm – in Anlehnung an die Formulierungen Dornfelds (1998) – als Resultat eines kooperativen Produktionsprozesses wie auch einer geteilten Autorenschaft gesehen werden. Auch wenn insbesondere bei Arte die Regisseure die größte Gestaltungsmacht zu erhalten scheinen.

Der Aspekt geteilter Autorenschaft kann im Vergleich zu den Auseinandersetzungen über schriftliche und filmische ethnographische Repräsentation zwar auch als das gemeinschaftliche Produzieren von Wirklichkeitsdarstellungen betrachtet werden, wie es insbesondere von Vertretern des partizipierenden Filmemachens wie Rouch, MacDougall oder Engelbrecht als eine gemeinschaftliche Produktion mit den Erforschten und Gefilmten angestrebt wurde. Beim Ansatz des partizipierenden Filmstils bedeutet geteilte Autorenschaft oder ›Mehrstimmigkeit‹ zum einen das Einfließen der Stimme der Forschungs- bzw. Filmsubjekte in die Gestaltung, wie es primär im Bereich der anthropologischen Debatten über wissenschaftliche Repräsentationen verstanden wird: Hierbei und auch im Bereich der schriftlichen Ethnographie soll eine Polyphonie vor allem dabei helfen, die dialogische Situation während der Feldforschung zu verdeutlichen zwecks einer „Demokratisierung der Beziehungen zwischen den am Text Beteiligten“ (Kiener 1999: 127; vgl. Clifford 1986a). Jedoch gerade beim partizipierenden Ansatz bedeutet es, die Darstellung auch vermittels einer Mitarbeit bzw. Mitgestaltung durch die Gefilmten zu erwirken (vgl. Engelbrecht 1995). Eine solche Mehrstimmigkeit steht jedoch konträr zu jener der Dokumentarfilme für Arte: Hier sind die Stimmen, die einen Dokumentarfilm mitgestalten, nicht die der Protagonisten, sondern die der Regisseure, Redakteure und Produzenten.

Über die in diesem Abschnitt dargestellten Prozesse des Hervorbringens von Wirklichkeitsdarstellungen und von Wissen über diese durch Fernsehdokumentarfilme im Vergleich zu ethnographischen Filmen, lässt sich beobachten, dass sie sich an wesentlichen Stellen der Filmproduktion ähneln: Neben der Überprüfung der Relevanz einer Thematik und der Vorbereitung eines filmischen Vorhabens durch eine fundierte Recherche bzw. Wissensansammlung, betonen beide Seiten die Notwendigkeit der Offenheit eines

Filmkonzeptes gegenüber den Dreharbeiten, die sich wiederum durch das Beobachten und Begleiten der zu Filmenden auszeichnen sollte. Jedoch sieht sich ein Dokumentarfilm für Arte an unterschiedlichen Momenten seiner Entstehung mit Zwängen konfrontiert, die insbesondere im Bereich des ethnographischen Filmes, die in der Regel von und für Ethnowissenschaftler bzw. innerhalb des anthropologischen akademischen Diskurses produziert werden, nicht auftauchen: Ein Dokumentarfilmprojekt muss beworben und durch einen Sender beauftragt werden und wird zu einem gewissen Grad durch einen beteiligten Sender, stellvertretend durch dessen Redakteure, in Form und Inhalt beeinflusst und somit mitgestaltet. Der Auftraggeber ist somit zugleich Mitgestalter. Obwohl der Regisseur als Autor die wesentliche Gestaltung bestimmt, ist ein Dokumentarfilm für Arte somit immer auch ein Produkt gemeinschaftlicher und geteilter Autorenschaft.

Nachdem hier nun die Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen Dokumentarfilm und filmischen bzw. schriftlichen Ethnographien auf der Produktionsebene tariert wurden, sollen im folgenden Abschnitt die unterschiedlichen bzw. gemeinsamen Konventionen, die an einen Dokumentarfilm bzw. an eine ethnographische Repräsentation als Medium der Darstellung von Wirklichkeit und der Vermittlung von Wissen über Wirklichkeit herangetragen werden, ausgearbeitet werden.

V.3 Realität – Dokumentation von Wirklichkeit

Die Frage danach, wie Wirklichkeit im Fernsehen durch Dokumentarfilme im Vergleich zu wissenschaftlichen ethnographischen Darstellungen dargestellt und Wissen über Wirklichkeit vermittelt wird, tangiert nicht nur Fragen nach den Auswirkungen durch die Rahmenbedingungen (V.1) wie auch nach der konkreten Produktion (V.2), sondern auch nach den (einer Produktion zugrunde liegenden) Kriterien von und Konventionen über eine Form der Darstellung von Wirklichkeit und die adäquate Vermittlung von Wissen. Dafür sollen in diesem Abschnitt die generellen Auffassungen von dem Verhältnis zwischen Film und Wirklichkeit, von den narrativen Mitteln der Darstellung und von der Art der Repräsentation der Filmsubjekte analysiert werden.

Eine Beschreibung und Analyse der Konventionen, die an einen Dokumentarfilm für Arte herangetragen werden, ist jedoch erschwert durch „*Begriffskonfusionen*“: Eine unklare Verwendung zentraler Begriffe ist nicht nur von den Gesprächspartnern, sondern auch im Bereich der kultur,- sozial- und medienwissenschaftlichen Erforschung von Medien für den Bereich des dokumentarischen Fernsehens konstatiert wurden (vgl. Dornfeld 1998 und Corner 1999). So hat die wachsende „*Formenvielfalt im dokumentarischen Bereich*“ zu

einer enormen Vervielfältigung und Hybridisierung des Dokumentarischen geführt (vgl. Mikos 2000), die eine Definition und Abgrenzung des Dokumentarfilms nicht nur für den Bereich der Theorie, sondern auch der Praxis, wo mit diesen Begriffen gearbeitet wird, zunehmend erschwert.

V.3.1 Filmische Dokumentation von Wirklichkeit?

In den theoretischen Auseinandersetzungen über den ethnographischen wie auch über den Dokumentarfilm wurde die Abbildungsfähigkeit von Wirklichkeit durch schriftliche, filmische ethnographische bzw. dokumentarische Repräsentationen im Zuge von Repräsentations- und Authentizitätsdebatten hinterfragt, und die Vorstellung der filmischen Abbildung der Wirklichkeit für obsolet erklärt (vgl. Kiener 1999). In der Anthropologie gilt der ethnographische Film, wie auch die schriftliche Ethnographie, in erster Linie als ein Konstrukt des filmenden oder schreibenden Wissenschaftlers, und auch die dargestellte Wirklichkeit gilt als etwas durch den filmenden bzw. schreibenden Ethnographen Konstruiertes, als aktive Produktion von Wirklichkeitsvorstellungen. In gleicher Weise betrachten viele der Gesprächspartner den Dokumentarfilm nicht als ein Medium, dass ›die‹ Wirklichkeit wiedergibt, sondern eine subjektiv gefärbte Sicht auf die Wirklichkeit, namentlich die des Autors bzw. des Regisseurs. Auch hier wird der Dokumentarfilm als ein Konstrukt von Wirklichkeit verstanden. Die Haltung, dass dadurch immer nur *‘n bestimmtes Verstehen dieser Realität* wiedergegeben wird, kann mit der Ansicht Cliffords, dass ethnographische Darstellungen immer nur partielle Wahrheiten liefern (vgl. Clifford 1986a), parallelisiert werden.

Dem Ethnographischen Film und dem Dokumentarfilm werden zwar das Vermögen einer objektiven Wirklichkeitsdarstellung abgesprochen, jedoch wurden und werden in diesen Bereichen Ansätze entwickelt, die diesen Filmen in ihrem Bestreben, Wirklichkeit zu dokumentieren, zu mehr Authentizität und Objektivität verhelfen sollen – und sie somit auch als Medien, die Wirklichkeit abzubilden versuchen, legitimieren sollen.

Es gibt zwar im Bereich des ethnographischen wie auch des dokumentarischen Filmes betont reflexive Ansätze, wie beispielsweise das Cinéma Vérité, welche den konstruktiven Prozess des Filmemachens und die Subjektivität des Autors bzw. des Filmenden betonen. Die Hervorhebung einer „sichtbare[n] Subjektivität“ (Engelbrecht 1995: 148) der Ethnographen – verstanden als ein Zugeständnis an das Paradoxon von objektiver Darstellung und Wiedergabe – gilt für den ethnographischen Film jedoch als ein grundlegendes Beurteilungskriterium, insofern er als Beitrag für den wissenschaftlichen

Diskurs der Anthropologie fungieren möchte (vgl. Ruby 2000): Ein ethnographischer Film muss eine Reflexion des Filmprozesses und der Begegnung zwischen Filmenden und Gefilmten leisten, und zwar mit möglichst allen Implikationen persönlicher respektive subjektiver Dispositionen der forschenden und filmenden Anthropologen. Dabei geht es darum, eine möglichst objektive und weniger eine individuelle, subjektive Perspektive der filmenden Anthropologen wieder zu geben. Dies wird insbesondere durch den Ansatz des partizipierenden Filmemachens angestrebt, der zudem in der kooperativen Form des Filmemachens mit den Gefilmten eine wichtige Grundlage der Authentifizierung eines ethnographischen Filmes anstrebt (vgl. Sandall 1995 [1975]).

Von den befragten Redakteuren, Regisseuren und Produzenten aus kam es jedoch zu keiner Thematisierung bzw. zu keiner dezidierten Forderung nach Authentifizierung der Dokumentarfilme als Medien der Darstellung und Wiedergabe von Realität, und ebenso wenig zu Forderungen nach einer reflexiven Darstellung des Filmprozesses im Film. Es scheint nicht als Problem betrachtet zu werden, sondern vielmehr ein ›blinder Fleck‹ der befragten Filmschaffenden und Redakteure zu sein. Dies bedeutet, dass Dokumentarfilme bei Arte in ihrer filmischen Realität keinen Authentizität und Objektivität gewinnenden Konventionen, wie es sie beim ethnographischen Film gibt, zu folgen haben. In diesem Kontext impliziert sichtbare Subjektivität nicht ein Versuch der Gewährleistung von mehr Objektivität, sondern eben gerade die Forderung nach einer persönlichen, subjektiven Perspektive der Filmemacher auf eine dargestellte Thematik.

Auch wenn Dokumentarfilmen von den meisten Gesprächspartnern eine objektive Abbildungsfähigkeit der Wirklichkeit abgesprochen wurde und obwohl daraus keine Forderungen folgen, die eine Objektivität in der Darstellung zumindest erstreben, zeigte sich bei vielen Gesprächspartnern (vor allem bei den Regisseuren) die Haltung, dem Dokumentarfilm im Vergleich zu anderen, vornehmlich formatierten dokumentarischen Programmen, mehr Wirklichkeitsbezug zuzusprechen. Speziell in produktionsstrategischer Hinsicht wurde den formatierten dokumentarischen Programmen eine verfälschende Wirklichkeitsdarstellung nachgesagt – eine Haltung, die im Bereich des Fernsehdokumentarfilms in ähnlicher Weise von anderen Filmemachern und Medienforschern vertreten wird: Neben dem Vorwurf, dass journalistisch geprägte dokumentarische Programme in ihrer Herstellung eine „Illustration eines vorgefertigten Wirklichkeitsbildes“ (Zimmermann 2006: 85) bedeuten, wurde den neuen dokumentarischen Fernseh-Programmen eine oberflächliche und simplifizierende Wirklichkeitsdarstellung unterstellt (vgl. Beattie 2004 und Corner 1999). Auch Vertreter

der Visuellen Anthropologie betrachten die Produktions- und Darstellungsweisen dokumentarischer Fernsehprogramme als einseitig, oberflächlich und nicht mit einer fundierten ethnographischen Wissensproduktion und Darstellung vergleichbar (vgl. Banks 1994 und Ortner 1998) – denn eine ethnographische Forschung „produces some kinds of *truth* that a necessarily quicker and shallower journalism cannot produce“ (vgl. Ortner 1998: 434; Hervorh. v. Verf.). Eine ›wirklichkeitsgetreue‹ Darstellung werden den unterhaltsamen dokumentarischen Programmen im Vergleich zum Dokumentarfilm fast gänzlich abgesprochen. Jedoch können schriftliche/filmische Ethnographien und Dokumentarfilme für Arte, nach Ansicht der Gesprächspartner und Vertretern der Anthropologie, selbst Wirklichkeit nur als eine konstruierte wiedergeben.

V.3.2 Sachliche Beweisführung oder unterhaltsame Information?

Der Dokumentarfilm wurde von den meisten Gesprächspartnern als ein kreativer Film aufgefasst, der die ihm zur Verfügung stehenden Mittel der Darstellung freier wählen kann und demnach in der Art und Weise der Wirklichkeitsdarstellung und Wissensvermittlung größere Freiheiten zu genießen scheint. Diese Vorstellung vom Dokumentarfilm als kreativem Film, geht auf eine Bewegung unter den Filmschaffenden zurück, die sich vor allem seit den 1980er Jahren entwickelt hat. So gesehen verfügt er auf darstellerischer, wie auch auf methodischer Ebene über einen deutlich größeren kreativen Spielraum als formatierte dokumentarische Programme auf der einen, wie auch ethnographische Filme auf der anderen Seite.

Zwar gab es im Bereich der Ethnowissenschaften experimentelle Ansätze schriftlicher wie filmischer Ethnographien (vgl. Clifford 1993; vgl. MacDougall 1995 [1975]), die versuchten, kreative Mittel wissenschaftlicher Darstellung auszuloten, jedoch sind diese bis heute nicht unumstritten und folgen keinen allgemeingültigen einheitlichen Kriterien (vgl. Engelbrecht 1995). Im Bereich des ethnographischen Filmes (und vereinzelt auch in den theoretischen Auseinandersetzungen über den Dokumentarfilm) wurde und wird Film in erster Linie für eine Validierung theoretischer Konzepte und die Vermittlung anthropologischen Wissens verwendet. Narrative Techniken, durch deren Verwendung der Zuschauer emotional in den Film eingebunden werden könnte, werden zugunsten nüchterner Dokumentation vernachlässigt (vgl. Kiener 1999). Eine allgemeingültige Antwort auf die Frage, ob ein ethnographischer Film auch beides kann, ob er gleichermaßen affektiv und intellektuell, unterhaltsam und informativ sein kann, wurde bis dato nicht gegeben (vgl. MacDougall 1995).

Was in den theoretischen Auseinandersetzungen mit dem ethnographischen Film partiell noch unvereinbar erscheint, wird in der Dokumentarfilmpraxis bei Arte als ein wichtiges Kriterium behandelt: Alle Interviewpartner betonten, dass ein Dokumentarfilm gleichzeitig eine informative wie auch unterhaltende Komponente aufweisen muss. In diesem Sinne wird er zwar auch als ein Medium betrachtet, dass durch die Vermittlung von Informationen gleichsam einen Erkenntnisgewinn und Wissen ermöglicht, indes aber auch als ein unterhaltendes Medium, das demnach nicht ausschließlich der Bildung und Information dient. Unterhaltung und Erkenntnisgewinn bewirkt ein Dokumentarfilm beim Zuschauer indem er nach Aussage nahezu aller Interviewpartner eine Geschichte erzählt. Und zwar eine, die auf der Wirklichkeit beruht und die durch „starke Protagonisten“, die den Zuschauer zu einer Identifikationsarbeit und somit zum Nachdenken anregen. Diese Verführung zum Nachdenken wird am effektivsten auf der emotionalen, affektbeladenen Ebene angestrebt: Der Zuschauer soll unterhalten und informiert werden, indem er gleichermaßen emotional wie intellektuell durch Narration adressiert und involviert wird. Von daher lässt sich behaupten, dass der Dokumentarfilm von den Filmschaffenden und Redakteuren primär als ein kommunikatives Medium verstanden und weniger – wie im Bereich des ethnographischen Filmes – unter dem Aspekt einer technisch wie erkenntnistheoretisch akkuraten Wissensproduktion und Wirklichkeitsdarstellung betrachtet wird.

Ferner lässt sich das von den Gesprächspartnern aufgezeigte Konzept von Geschichtenerzählung durch einen Dokumentarfilm einreihen in die theoretischen Forderungen an das Fernsehen, neben Information und Wissen den Zuschauern Erfahrungen zu liefern und zwar in Form von Geschichten, die den Zuschauer intellektuell stimulieren (vgl. Murdock 1999). Dokumentarfilme für Arte werden also in besonderem Maße als Kommunikationsmedien verstanden, welche durch das Erzählen einer Geschichte neben der Vermittlung von Informationen und der Unterhaltung der Zuschauer auch einen Denkprozess anregen können. Im Gegensatz dazu sollte ein ethnographischer Film in erster Linie anthropologisches Wissen und Forschungserkenntnisse vermitteln und wird weniger in seinen kommunikativen Eigenschaften betrachtet.

V.3.3 (Selbst-)Darstellung der Subjekte

Die Frage danach, wie die gefilmten Menschen, deren Lebensweise, Lebensalltag und somit auch deren Wirklichkeitserfahrungen in einem dokumentarischen bzw. ethnographischen Film angemessen dargestellt und Wissen über sie vermittelt werden

können, wurde von Seiten der Anthropologie wie auch durch die Gesprächspartner auf bemerkenswert ähnliche Weise beantwortet. Über die Art der Darstellung der Protagonisten äußerten sich fast ausschließlich die Regisseure, was auf die Tatsache zurückgeführt werden könnte, dass in der Regel Redakteure und Produzenten bei den Dreharbeiten nicht anwesend sind und somit auch die Protagonisten nicht kennenlernen.

So wurde von den befragten Regisseuren wie auch im Bereich der schriftlichen und filmischen Ethnographie gefordert, die Protagonisten „*erzählerisch zum Zuge*“ kommen zu lassen. Dies bedeutet, dass Autoren bzw. Filmemacher nicht als auktorialer Erzähler auftreten, sondern die gefilmten bzw. erforschten Subjekte sprechen lassen: Dies beinhaltet für ethnographische Filmemacher wie auch für die befragten Regisseure, dass die direkte Rede der Gefilmten nicht durch einen allwissenden Sprecherkommentar verdrängt wird und bei fremdsprachlichen O-Tönen nicht durch ein Voice-Over, sondern durch Untertitel übersetzt werden. Die Stimme der Protagonisten soll auch hier nicht verstummt und gegen die Deutungsherrschaft einer rein auktorialen Erzählstimme aufgeboten werden. Die Stimme der Gefilmten respektive Erforschten wird demnach im Bereich der Anthropologie und von Seiten der befragten Regisseure als wesentlicher Teil in der Darstellung und als zentral in Bezug auf die Art und Weise betrachtet, wie Filme die Menschen porträtieren, deren Lebens- und Sichtweisen sie zu vermitteln versuchen. Dazu zählt für einige der befragten Regisseure auch, dass die Protagonisten in ihrer Darstellung nicht gleich durch den Zuschauer kategorisiert werden können, sondern dass „*den Menschen Raum beim Erzählen*“ gelassen wird.

Auch hierbei unterschieden vornehmlich die Regisseure den Dokumentarfilm von anderen dokumentarischen Fernsehformen, bei denen die Aussagen der Protagonisten lediglich als „*Bestätigung*“ der Erzählung durch einen Sprecherkommentar dienen und demnach den Aussagen der Filmemachenden untergeordnet werden. Eine solche Unterordnung unter einen Sprecherkommentar wird auch im Bereich der visuellen Anthropologie kritisiert, da eine solche Darstellung der Gefilmten diese „auf kuriose Objekte reduziert“ (Henley 1984: 151). Wichtig ist im Bereich des ethnographischen Filmes dass die Gefilmten in langen, möglichst ungeschnittenen Sequenzen gezeigt werden. Eine ähnliche Haltung der befragten Regisseure zeigt sich hierbei in der Kritik an den schnellen Schnitten und einem „*Durchgeblende*“ in vielen dokumentarischen Programmen.

Eine angemessene Darstellung sollte also nach Ansicht der meisten befragten Regisseure wie auch vieler visueller Anthropologen und/oder ethnographischer Filmemacher eine Möglichkeiten der ›Selbstdarstellung‹ durch die gefilmten Subjekte, indem diese für sich

selbst sprechen können, beinhalten. Sie werden somit von beiden Seiten als aktive Subjekte der repräsentierten Wirklichkeit und nicht als passive Objekte der Forschung bzw. des Forschungsfilmes verstanden.

Über den in diesem Abschnitt vorgenommenen Vergleich der Kriterien und Konventionen, die an einen Arte-Dokumentarfilm im Unterschied zu schriftlichen wie filmischen Ethnographien als Medien der Darstellung von Wirklichkeit und Vermittlung von Wissen, herangetragen werden, lässt sich folgendes festhalten: Zum einen kann Wirklichkeit weder durch einen ethnographischen noch einen dokumentarischen Film objektiv dargestellt werden, sondern nur als etwas durch Film Konstruiertes begriffen werden. Jedoch ist das Bemühen um eine möglichst objektive Darstellung durch eine Offenlegung von bzw. Reflexion über Momente von Subjektivität und Konstruktion, wie es ein ethnographischer Film zu leisten hat, keine dezidierte Konvention, die an einen Dokumentarfilm für Arte herangetragen wird. Allerdings werden im Vergleich dazu von Seiten der Visuellen Anthropologie wie auch der Gesprächspartner anderen dokumentarischen Programmen im Fernsehen eine tiefgründige und wirklichkeitsgetreue Darstellung abgesprochen. Des Weiteren werden Dokumentarfilme für Arte im Vergleich zu ethnographischen Filmen deutlicher als ein Kommunikationsmedium, welches durch das Erzählen einer Geschichte eine bestimmte Wirkung beim Rezipienten erzielen sollte, betrachtet – er ist nicht nur ein Medium der Informationsvermittlung, sondern auch der Unterhaltung. In Bezug auf die Art der Darstellung der gefilmten Personen betonten die befragten Regisseure in gleicher Weise wie ethnographische Filmemacher, dass die Gefilmten in ihren Aussagen nicht unter andere Stimmen (Sprecherkommentar, Voice-Over) untergeordnet werden sollten, sondern für sich selbst sprechen sollten.

VI. Konklusion

In dieser Studie wurde die Frage aufgestellt, ob und wie durch einen Fernsehdokumentarfilm im Vergleich zu ethnographischen Darstellungen Wirklichkeit dokumentiert und Wissen über diese vermittelt werden kann. Die Beantwortung der Fragestellung wurde durch eine vergleichende Analyse einzelner Produktionsschritte, wie auch der dahinter stehenden Kriterien und Konventionen auf empirischer und theoretischer Ebene, angestrebt. Ergänzt wurde dies durch eine Evaluation der Rahmenbedingungen, die sich auf die Produktion und vereinzelt auch auf die Konventionen auswirken können.

Dabei zeigte sich, dass die Darstellung von Wirklichkeit, die in der Einleitung als eine Simulation identifiziert wurde (vgl. Baudrillard 1994), auch von Anthropologen und den

Gesprächspartnern als eine Konstruktion, etwas Neu-Geschaffenes betrachtet wird. Jedoch werden Dokumentarfilm respektive ethnographischer Film/schriftliche Ethnographie nicht betrachtet als Imitationen des Realen, wie es Baudrillard bezeichnet, sondern als Darstellungen, welche die Wirklichkeit annäherungsweise vermittelt „partiellen Wahrheiten“ (vgl. Clifford 1986a; eigene Übersetz.) wiedergeben können.

Interessant ist hierbei, dass populistischen dokumentarischen Programmen von Seiten vieler Gesprächspartner (insbesondere der Regisseure) und Vertretern der Visuellen Anthropologie im Vergleich zu deren dokumentarischer Arbeit eine angemessene Wirklichkeitsdarstellung abgesprochen wurde. Dies wurde vor allem auf deren Produktionsstrategien, wie auch Darstellungsweisen, die dem Diktat von Formatierung und Unterhaltung Folge leisten, zurückgeführt.

Auch wenn die Beziehung zwischen Film und Wirklichkeit prekär ist, weil Film die Wirklichkeit nicht objektiv abbilden kann, so wird dennoch versucht, mittels der oben beschriebenen Konventionen und Kriterien (die in bestimmten Produktionsstrategien und Darstellungsweisen durch dokumentarische oder ethnographische Filme Anwendung finden), ein Höchstmaß an Authentizität der Wirklichkeitsdarstellungen zu realisieren. Diese Konventionen für dokumentarische Filme und ethnographische schriftliche bzw. filmische Darstellungen ähneln sich an den entscheidenden Stellen, an denen Wirklichkeit ›eingefangen‹ (vgl. Brody 1984) und in eine Form der Darstellung gebracht wird, unterscheiden sich jedoch auch vereinzelt.

So wird bei beiden Formen der Wirklichkeitsbeschreibung versucht, während dem Prozess des Filmschaffens, vor und während Dreharbeiten, eine gewisse Zeit mit den zu filmenden Menschen zu verbringen, sie in ihrem Alltagsleben zu begleiten und zu beobachten. Diese Praxis des Filmemachens ist für beide Seiten ein essentieller Teil ihrer Arbeit. Mit dieser Haltung, Menschen zu beobachten und wenig einzugreifen, geht auch einher, diese nicht abzufragen wie in einem Interview, sondern sie von sich aus sprechen zu lassen. Auf der Ebene der Darstellung gilt es für beide Formen die gefilmten Menschen „*erzählerisch zu Zuge*“ kommen zu lassen und sie nicht einem Kommentarsprecher oder Übersetzungssprecher unter zu ordnen. Während im Bereich des ethnographischen Filmes dieser Ansatz zum Teil fast schon zu einer Art der kooperativen Filmproduktion führt (wie beispielsweise bei Rouch), scheint im autorengetragenen Dokumentarfilm dies nicht der Fall: Die gefilmten Subjekte sollen zwar begleitet und beobachtet werden und ihnen – bis zu einem gewissen Grad – eine Stimme verliehen werden, letzten Endes ereignet sich die

kooperative Filmproduktion hier jedoch durch die Filmschaffenden und die Redakteure als Vertreter der Sender.

Hier ist bereits einer der wesentlichen Unterschiede zwischen ethnographischen Darstellungen und Dokumentarfilmen für Arte zu erkennen: Bei einer Ethnographie kann Mehrstimmigkeit neben einer dialogischen Darstellung der Forschungs- bzw. Filmsubjekte auch eine kooperative Produktion von Wirklichkeitsdarstellung und Wissensvermittlung bedeuten. Bei Arte-Dokumentarfilmen hingegen stellt sich Mehrstimmigkeit als eine Kooperation zwischen den Interessen der Regisseure und/oder Produzenten auf der einen und Redakteuren auf der anderen Seite dar. Darüber hinaus lassen sich dokumentarfilmische und ethnographische Darstellungen von Wirklichkeit und Wissensvermittlung an der Haltung gegenüber den kommunikativen Eigenschaften dieser Formen unterscheiden: So müssen Arte-Dokumentarfilme im Vergleich zu ethnographischen Darstellungen der Konvention folgen, durch eine bestimmte Narration und Dramaturgie, durch eine Geschichte, den Zuschauer auf affektiver wie auch intellektueller Ebene anzusprechen, also informativ und unterhaltsam sein zu müssen. Ein Arte-Dokumentarfilm wird hierbei auf der Ebene der Vermittlung (Autorenperspektive) und auf der Ebene der Rezeption (Wirksamkeit durch emotionale Geschichte) als subjektiv verstanden. Im Bereich des ethnographischen Filmes wiederum ist der Grundtenor ein anderer: Ein Film dient als Beleg für wissenschaftliche Theorien und ist ein Mittel der Forschung. Die Darstellung soll möglichst nicht subjektiv erscheinen – sichtbare Subjektivität dient nur dazu, die problematische Rolle der Forscher im Prozess des ethnographischen Filmemachens zu thematisieren. Subjektivität bedeutet hierbei gerade nicht einen persönlichen, emotional behafteten, autorengenetzten Film zu machen.

Die Betonung der kommunikativen Aspekte eines Dokumentarfilms für Arte muss jedoch im Kontext seiner Entstehung und Distribution betrachtet werden: Filmische und schriftliche Ethnographien werden in der Regel für den wissenschaftlichen Diskurs der Anthropologie produziert – im Vergleich zum Fernsehen ist das ein kleiner und definierbarer Rezipientenkreis. Dokumentarfilme für Arte wiederum werden für eine weniger genau definierte Gruppe von Fernsehzuschauern produziert, die eine Fernbedienung in der Hand halten und umschalten können – deren Aufmerksamkeit man also versucht zu halten.

Dokumentarfilme für Arte ähneln also ethnographischen Darstellungen vor allem durch den Ansatz des sorgfältig recherchierenden, teilnehmenden und beobachtenden Filmemachens, der auf eine möglichst lange und intensive Auseinandersetzung mit den

Gefilmten – mit der Wirklichkeit – abzielt. Ferner dem Anspruch, die Gefilmten zu Wort kommen zu lassen. Diese Herangehensweise umzusetzen, wird für die Filmschaffenden zusehends schwerer, weil sie es im Fernsehen und auch bei Arte immer seltener in dieser Form realisieren können: Das Quotendiktat erfordert Verständlichkeit und Simplizität, schnelle Schnitte und „*Superverständlichkeiten*“. Wissen kann demzufolge zusehends weniger im Stile der beobachtenden Methoden, wie sie im Bereich des ethnographischen Filmes und Dokumentarfilmes seit vielen Jahren praktiziert und entwickelt werden, produziert und vermittelt werden.

Wirklichkeitsdarstellungen, die relevantes Wissen, aber auch Informationen und Erfahrungen liefern für Menschen, die als mündige Bürger an den Diskursen der öffentlichen Sphäre teilnehmen wollen (vgl. Habermas 1990), und die in einer Form produziert werden, die sich wissenschaftlichen ethnographischen Darstellungen annähern, sind also durchaus im Dokumentarfilmprogramm von Arte vertreten. Hierbei wurde das Problem identifiziert, dass die Dokumentarfilme für Arte eben jenen Anspruch nach wissenschaftlicher Wirklichkeitsdarstellung und Wissensvermittlung zusehends weniger gerecht werden können. Den Grund dafür bildet die zunehmende kommerzielle Ausrichtung von Arte, das Streben des Sender nach immer größeren Zuschauersegmenten und die Tatsache, dass sich Arte hierbei immer weniger anhand derjenigen Menschen, die solche Programme sehen wollen und/oder sehen bzw. verstehen können, orientiert, was wiederum selbst aus einem wachsenden Legitimationszwang zu resultieren scheint. Der Versuch, mehr Menschen zu erreichen, führt jedoch letzten Endes dazu, dass nicht nur der Dokumentarfilm in seinen Potentialen beschnitten wird, sondern dass dadurch auch Arte sein besonderes Profil, „sich an alle weltoffenen und neugierigen Bürger in Europa“ zu wenden, verliert.

Mein Fazit ist, dass sich in Bezug auf die Produktionsweisen (vornehmlich der Recherchetätigkeiten und der Dreharbeiten) wie auch auf die Darstellung der Gefilmten respektive Protagonisten (denen ein bestimmter Raum in der Darstellung gegeben und denen eine Stimme ›verliehen‹ werden sollte) durchaus einige Ähnlichkeiten zwischen wissenschaftlichen anthropologischen Repräsentationen und den Dokumentarfilmen für Arte festzustellen sind. Jedoch werden diese Ähnlichkeiten allmählich unterminiert durch eine zunehmende Quotenorientierung und den damit einhergehenden Versuchen, Dokumentarfilme in ihrer Darstellung zu simplifizieren und an anderen, deutlich stärker auf Unterhaltung ausgerichteten dokumentarischen Programmen zu orientieren.

Weitere Forschungen in diesem Bereich könnten ansetzen bei der Frage, wie sich Wirklichkeitsdokumentation und Wissensvermittlung bei den anderen dokumentarischen Programmen wie Dokumentation oder Reportage auf der einen oder den sogenannten „*factual programmings*“ auf der anderen Seite verhält. Was bedeuten Wissen und Dokumentation beispielsweise bei einem ›Wissensmagazin‹ wie „Galileo“ des privatwirtschaftlichen Fernsehsenders Pro Sieben, der mit dem Spruch „Die Welt in der wir leben, besser verstehen“, wirbt? Was sagen Filmschaffende und Redakteure dieser Programme zu Fragen von Film und Wirklichkeit, von Dokumentation, Objektivität und Authentizität? Und was zu der Bedeutung ihrer Programme und des Fernsehens für die öffentliche Sphäre? Aus den in der vorliegenden Studie herausgearbeiteten Betrachtungen über solche Programme könnte man die Hypothese formulieren, dass sie aufgrund ihrer kommerzialisierten Produktionsweisen und ihrer simplifizierenden, sensationalisierenden Darstellungsweisen der Wirklichkeit, Fragen über das Verhältnis von Realität zu einer Repräsentation und über den Nutzen ihrer Produktionen für eine Öffentlichkeit in deutlich konträrer Weise beantworten, als es Produzierende von Arte-Dokumentarfilmen auf der einen und von ethnographischen Darstellungen auf der anderen Seite tun. Eine kulturanthropologische Betrachtung dieser populären Programme unter den genannten Aspekten könnte wichtige Erkenntnisse liefern darüber, wie heutzutage durch besonders zuschauerstarke Medien-Produkte Wirklichkeit dargestellt und Wissen über diese vermittelt wird – ergo wie und vor allem welche Art von Repräsentationen Mitglieder einer Gesellschaft durch Medien erhalten können.

Bibliographie

- Adorno, Theodor, W. (1968 [1967]): *Ohne Leitbild: parva aestetica*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Ackermann, Andreas (2005): „Leo Frobenius‘ Stereofotografien. Präsenz und ethnographische Fotografien; in: *Journal Ethnologie* 6/2005. (<http://www.journal-ethnologie.de/>).
- Asch, Timothy/Asch, Patsy (1995 [1975]): „Film in Ethnographic Research“; in: Hockings, Paul (Hg.) (1995 [1975]): *Principles of Visual Anthropology*. Berlin u.a., Mouton de Gruyter. 335-362.
- Banks, Marcus (1994): „Television and Anthropology: An Unhappy Marriage?“; in: *Visual Anthropology* 1994, Vol. 7, No. 1. 21-45.
- Banks, Marcus/Morphy, Howard (1997): „Introduction: rethinking visual anthropology“; in: Banks, Marcus/Morphy, Howard (Hg.) (1997): *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven und London, Yale University Press. 1-35.
- Baudrillard, Jean (1994): *Simulacra and simulation*. [franz. Orig. 1981] Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Barthes, Roland (1982): *Am Nullpunkt der Literatur*. Frankfurt, Suhrkamp.
- Beattie, Keith (2004): *Documentary Screens: Nonfiction Film and Television*. Basingtoke, Palgrave Macmillan.
- Berg, Eberhard/Fuchs, Martin (1993): „Phänomenologie der Differenz. Reflexionsstufen ethnographischer Repräsentation“; in: Berg, Eberhard/Fuchs, Martin (Hg.) (1993): *Kultur, soziale Praxis, Text: die Krise der ethnographischen Repräsentation*. Frankfurt am Main, Suhrkamp. 11-108.
- Berger, Peter L./Luckmann, Thomas (1999 [1969]): *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*. Frankfurt am Main, S. Fischer.
- Born, Georgina (2004): *Uncertain Vision: Birt, Dyke and the Reinvention of the BBC*. London u.a, Vintage.
- Böhm, Frauke (2000): *Zeitkritischer Dokumentarfilm im Spannungsfeld zwischen Fernsehjournalismus und Autorenfilm: Roman Brodmann (Inaugural-Dissertation)*. (URL vom 20.02.2009: <http://archiv.ub.uni-marburg.de.proxy.ub.uni-frankfurt.de/diss/z2001/0064/pdf/dfb.pdf>).

- Brody, Hugh (1984): „Anschein von Wirklichkeit: *Disappearing World* und der Film aus Pond Inlet“; in: Friedrich, Margarete/Hagemann-Doumbia, Almut/Kapfer, Reinhard/Petermann, Werner/Thoms, Ralph und van de Loo, Marie-José (Hg.) (1984): *Die Fremden sehen: Ethnologie und Film*. München, Trickster. 101-119.
- Clifford, James/Marcus, George E. (Hg.) (1986): *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley u.a., University of California Press.
- Clifford, James (1986a): „Introduction: Partial Truth“; in: Clifford, James/Marcus, George E. (Hg.) (1986): *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley u.a., University of California Press. 1-26.
- Clifford, James (1986b): „On Ethnographic Allegory“; in: Clifford, James/Marcus, George E. (Hg.) (1986): *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley u.a., University of California Press. 98-121.
- Collins, Richard (1986): „Seeing is Believing: the Ideology of Naturalism“; in: Corner, John (Hg.) (1986): *Documentary and the mass media*. London u.a., Edward Arnold (Publishers) Ltd. 125-138.
- Corner, John (1999): „Documentary: the transformation of social aesthetic“; in: Gripsrud, Jostein (Hg.) (1999): *Television and common knowledge*. London und New York, Routledge. 173-184.
- De Brigard, Emilie (1995 [1975]): „The History of Ethnographic Film“; in: Hockings, Paul (Hg.) (1995 [1975]): *Principles of Visual Anthropology*. Berlin u.a., Mouton de Gruyter. 13-43.
- Dornfeld, Barry (1998): *Producing public television, producing public culture*. Princeton und Chichester, Princeton University Press.
- Engelbrecht, Beate (1995): „Film als Methode in der Ethnologie“; in: Ballhaus, Edmund/Engelbrecht, Beate (Hg.) (1995): *Der ethnographische Film: Einführung in Methoden und Praxis*. Berlin, Dietrich Reimer. 143-186.
- Engelke, Henning (2007): *Dokumentarfilm und Fotografie: Bildstrategien in der englischsprachigen Ethnologie 1936-1986*. Berlin, Gebr. Mann.
- Fabian, Johannes (1983): *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*. New York, Columbia University Press.
- Fabian, Johannes (1993): „Präsenz und Repräsentation. Die Anderen und das anthropologische Schreiben“; in: Berg, Eberhard/Fuchs, Martin (Hg.) (1993): *Kultur, soziale Praxis, Text: die Krise der ethnographischen Repräsentation*. Frankfurt am Main, Suhrkamp. 335-364.

- Farocki, Harun (1975): „Das Fernsehfeature. Der Ärger mit den Bildern“; in: Paech, Joachim (Hg. (1975): Film- und Fernsehsprache I: Texte zur Entwicklung, Struktur und Analyse der Film- und Fernsehsprache. Frankfurt am Main u.a., Moritz Diesterweg. 85-91.
- Feil, Georg (2003): „Vorwort“; in: Feil, Georg (Hg.) (2003): Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme. Konstanz, UVK. 9-12.
- Feindt, Johann/Hammon, Michael/Hoffmann, Rainer/Schadt, Thomas/Specogna, Heidi/Trampe, Tamara/Veiel, Andreas (2003): „Der zweite Blick: Ein offener Brief, April 2001“; in: Feil, Georg (Hg.) (2003): Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme. Konstanz, UVK. 194-198.
- Fetveit, Arild (1999): „Reality TV in the digital era: a paradox in visual culture?“; in: Media, Culture & Society 1999, No. 21, Vol. 6. 787-804.
- Fiske, John (1999): „Die Linke und der Populismus“; in: Bromley, Roger/Göttlich, Udo/Winter, Carsten/Kreuzner, Gabriele/Suppelt, Bettina/Haupt, Michael (Hg.) (1999): Cultural Studies: Grundlagentexte zur Einführung. Lüneburg, zu Klampen. 237-278.
- Freudenthal, Solveig (1988): „What To Tell And How To Show It: Issues In Anthropological Filmmaking“; in: Rollwagen, Jack (Hg.) (1988). Anthropological Filmmaking: Perspectives on the Production of Film and Video for General Public Audiences. Amsterdam, Harwood, Academic Publishers. 123-134.
- Friedrich, Margarete/Hagemann-Doumbia, Almut/Kapfer, Reinhard/Petermann, Werner/Thoms, Ralph und van de Loo, Marie-José (1984): „Ethnologie und Film. Einleitende Bemerkungen“; in: Friedrich, Margarete/ Hagemann-Doumbia, Almut/ Kapfer, Reinhard/ Petermann, Werner/ Thoms, Ralph und van de Loo, Marie-José (Hg.) (1984): Die Fremden sehen: Ethnologie und Film. München, Trickster. 9-15.
- Frömming, Urte Undine (2005): „Von Traumfischern und Sibirientestern. Gemischte Gedanken einer Ethnologin zu TV-Erlebnisdokumentation“; in: Journal Ethnologie 6/2005; (<http://www.journal-ethnologie.de/>).
- Fürsich, Elfriede (2003): „Between credibility and commodification. Nonfiction entertainment as a global media genre“; in: International Journal of Cultural Studies Vol. 6, No. 2. 131-153.

- Geertz, Clifford (1984): „From the Native's Point of View: On the Nature of Anthropological Understanding“; in: Shweder, Richard A./Levine, Robert A. (Hg.) (1984): *Culture Theory: Essays on Mind, Self and Emotion*. New York, Cambridge University Press. 123-136.
- Geertz, Clifford (1987): *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Ginsburg, Faye (1992): „Television and the Mediation of Culture: Issues in British Ethnographic Film“; in: *Visual Anthropology Review* 1992, Vol. 8, No. 1. 97-102.
- Ginsburg, Faye (1995 [1975]): „Ethnographies on the Airwaves: The Presentation of Anthropology on American, British, Belgian and Japanese Television; in: Hockings, Paul (Hg.) (1995 [1975]): *Principles of Visual Anthropology*. Berlin u.a., Mouton de Gruyter. 363-398.
- Ginsburg, Faye/Abu-Lughod, Lila/Larkin, Brian (2002): „Introduction“; in: Ginsburg, Faye/Abu-Lughod, Lila/Larkin, Brian (Hg.) (2002): *Media Worlds: anthropology on new terrain*. Berkeley und Los Angeles, University of California Press. 1-38.
- Graffman, Katarina (2004): „*The Cruel Masses*: How producers at a Swedish commercial television production company construct their viewers; Paper to the EASA Media Anthropology Network e-Seminar, 23-30 November 2004. (URL vom 25.09.2008: http://www.media-anthropology.net/graffman_thecruelmasses.pdf).
- Greverus, Ina-Maria (1987 [1978]): *Kultur und Alltagswelt: Einführung in Fragen der Kulturanthropologie*. [Sonderausgabe] Frankfurt am Main, Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie der Universität Frankfurt am Main.
- Grierson, John (1971 [1966]): *On Documentary*. New York u.a., Praeger.
- Gripsrud, Jostein (1999): „Scholars, journalism, television: notes on some conditions for mediation and intervention“; in: Gripsrud, Jostein (Hg.) (1999): *Television and common knowledge*. London und New York, Routledge. 34-52.
- Habermas, Jürgen (1990): *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. [Neuaufgabe] Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Hachmeister, Lutz (1998): „Im Supermarkt der Wirklichkeit. Zur Ökonomie des Dokumentarfernsehens“; in: *Funkkorrespondenz* 1998, Nr. 45. 3-7.
- Hachmeister, Lutz/Lingemann, Jan (2003): „Die Ökonomie des Dokumentarfilms“; in: Feil, Georg (Hg.) (2003): *Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme*. Konstanz, UVK. 18-41.

- Hall, Stuart (1973): „Encoding and Decoding in the Television Discourse“; in: Centre for Contemporary Cultural Studies Birmingham: Occasional Papers 7. 1-12.
- Hall, Stuart (1982): „The rediscovery of 'ideology': return of the repressed in media studies“; in: Gurevitch, Michael/Bennet, Tony/Curran, James/Woollacott, Janet (Hg.) (1982): Culture, Society and Media. London, Routledge. 56-90.
- Hall, Stuart (1997): „The Work of Representation“; in: Hall, Stuart (Hg.) (1997): Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. London u.a., Sage. 13-74.
- Heider, Karl (2006 [1976]): Ethnographic Film. Austin, University of Texas Press.
- Henley, Paul (1984): „Neue Entwicklungen des ethnographischen Films in Großbritannien“; in: Friedrich, Margarete/Hagemann-Doumbia, Almut/Kapfer, Reinhard/Petermann, Werner/Thoms, Ralph/van de Loo, Marie-José (Hg.) (1984): Die Fremden sehen: Ethnologie und Film. München, Trickster. 145-159.
- Henley, Paul (2000): „Ethnographic Film: Technology, Practice and Anthropological Theory“; in: Visual Anthropology 2000, 13. 207-226.
- Hepp, Andreas (2004): Netzwerke der Medien. Medienkulturen und Globalisierung. Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage.
- Hickethier, Knut (1992): „Das Programm: Fluß und Gitter“; in: Hickethiert, Knut (Hg.) (1992): Fernsehen: Wahrnehmungswelt, Programminstitution und Marktkonkurrenz. Frankfurt am Main u.a., Peter Lang. 173-179.
- Hockings, Paul (1995 [1975]): „Conclusion: Ethnographic Filming and Anthropological Theory“; in: Hockings, Paul (Hg.) (1995 [1975]): Principles of Visual Anthropology. Berlin u.a., Mouton de Gruyter. 507-529.
- Hohenberger, Eva (1988): Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm, Ethnographischer Film. Jean Rouch. Hildesheim, Olms.
- Hohenberger, Eva (1998): „Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme“; in: Hohenberger, Eva (Hg.) (1998): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin, Vorwerk 8.8-34.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (2003 [1969]): „Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug“; in: Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (2003 [1969]): Dialektik der Aufklärung. Frankfurt, S. Fischer. 128-176.
- Hübner, Christoph (2006): „Neun Bemerkungen zur aktuellen Lage des deutschen Dokumentarfilms“; in: Zimmermann, Peter (Hg.) (2006): Dokumentarfilm im Umbruch: Kino – Fernsehen – Neue Medien. Konstanz, UVK. 75-81.

- Jarren, Otfried/Meier, Werner A. (2002): „Mediensysteme und Medienorganisationen als Rahmenbedingungen für den Journalismus“; in: Jarren, Otfried/Weßler, Hartmut (Hg.) (2002): Journalismus-Medien-Öffentlichkeit. Wiesbaden, Westdeutscher Verlag. 99-163.
- Kellner, Douglas (1999): „Medien- und Kommunikationsforschung vs. Cultural Studies. Wider ihre Trennung“; in: Bromley, Roger/Göttlich, Udo/Winter, Carsten/Kreuzner, Gabriele/Suppelt, Bettina/Haupt, Michael (Hg.) (1999): Cultural Studies: Grundlagentexte zur Einführung. Lüneburg, zu Klampen. 341-363.
- Kiener, Wilma (1999): Die Kunst des Erzählens: Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen. Konstanz, UVK-Medien.
- Knecht, Michi/Welz, Gisela (1995): „Ethnographisches Schreiben nach Clifford“; in: Hauschild, Thomas(Hg.) (1995): Ethnologie und Literatur. Bremen, kea-edition. 71-91.
- Knoche, Sacha (2005): Hörbilder Augenmusik Lichtzeichen. Reflektionen eines Dokumentarfilms zwischen Kulturanthropologie und Kinematografie: Anthropologische Audiovisionen für eine Audiovisuelle Anthropologie und eine Anthropologie des Audiovisuellen. Magisterarbeit, Fachbereich 09, Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main.
- Kosnick, Kira (2007): Migrant Media: Turkish Broadcasting and Multicultural Politics in Berlin. Bloomington, Indiana University Press.
- Kretzschmar, Sonja (2002): Fremde Kulturen im europäischen Fernsehen: Zur Thematik der fremden Kulturen in den Fernsehprogrammen von Deutschland, Frankreich und Großbritannien. Wiesbaden, Westdeutscher Verlag.
- Landgraeber, Wolfgang: „Ihr da draußen, wir hier drinnen... Vom komplizierten Verhältnis zwischen Dokumentarfilmautor und Redakteur“; in: Feil, Georg (Hg.) (2003): Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme. Konstanz, UVK. 247-259.
- Lingemann, Jan (2006): „Abenteuer Realität. Der deutsche Markt für dokumentarische Filme“; in: Zimmermann, Peter (Hg.) (2006): Dokumentarfilm im Umbruch: Kino – Fernsehen – Neue Medien. Konstanz, UVK. 35-56.
- Loizos, Peter (1980): „Granadas Television's Disappearing World Series: An Appraisal“; in: American Anthropologist 1980, Vol. 82, No. 3. 573-594.

- Loizos, Peter (1997): „First exits from observational realism: narrative experiments in recent ethnographic films“; in: Banks, Marcus/Morphy, Howard (1997): *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven und London. Yale University Press. 81-104.
- MacDougall, David (1984): „Ein nichtprivilegierter Kamerastil“; in: Friedrich, Margarete/Hagemann-Doumbia, Almut/Kapfer, Reinhard/Petermann, Werner/Thomas, Ralph/van de Loo, Marie-José (Hg.) (1984): *Die Fremden sehen: Ethnologie und Film*. München, Trickster. 73-83.
- MacDougall, David (1995 [1975]): „Beyond Observational Cinema“; in: Hockings, Paul (Hg.) (1995 [1975]): *Principles of Visual Anthropology*. Berlin u.a., Mouton de Gruyter. 115-132.
- MacDougall, David (1995): „The Subjective Voice in Ethnographic Film“ in: Devereaux, Leslie/Hillman, Roger (Hg.) (1995): *Fields of vision: essays in film studies, visual anthropology, and photography*. Berkeley, University of California Press. 217-255.
- Mahon, Maureen (2000): „The Visible Evidence of Cultural Producers“; in: *Annual Review of Anthropology* Vol. 29. 467-492.
- Malinowski, Bronislaw (1985 [1967]): *Ein Tagebuch im strikten Sinn des Wortes: Neuguinea 1914-1918*. Frankfurt am Main, Syndikat.
- Marcus, George E. (1995a): „The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage“; in: Devereaux, Leslie/Hillman, Roger (Hg.) (1995): *Fields of vision: essays in film studies, visual anthropology, and photography*. Berkeley, University of California Press. 35-55.
- Marcus, George E. (1995b): „Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography“; in: *Annual Review of Anthropology* Vol. 24. 95-117.
- Martinez, D. P. (1997): „Burlesquing knowledge: Japanese quiz shows and models of knowledge“; in: Banks, Marcus/Morphy, Howard (Hg.) (1997): *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven und London, Yale University Press. 105-119.
- Meyn, Hermann (1996): *Massenmedien in der BRD*. Berlin, Ed. Colloquium.
- Mikos, Lothar (2000): „Big Brother als performatives Realitätsfernsehen – Ein Fernsehformat im Kontext der Entwicklung des Unterhaltungsfernsehen“; in: Weber, Frank (Hg.) (2000): *Big Brother: Inszenierte Banalität zur Prime Time*. Münster, LIT. 161-178.

- Mikos, Lothar (2002): „Fernsehkultur: Vermittler zwischen Lebenswelten“; in: Haller, Michael (Hg.) (2002): Die Kultur der Medien: Untersuchungen zum Rollen- und Funktionswandel des Kulturjournalismus in der Mediengesellschaft. Münster, LIT. 93-106.
- Mohn, Elisabeth (2002): *Filming Culture. Spielarten des Dokumentierens nach der Repräsentationskrise*. Stuttgart, Lucius & Lucius.
- Morley, David/Robins, Kevin (1995): *Spaces of Identity. Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*. London und New York, Routledge.
- Murdock, Graham (1999): „Rights and representations: public discourse and cultural citizenship“; in: Gripsrud, Jostein (Hg.) (1999): *Television and common knowledge*. London und New York, Routledge. 7-17.
- Newcomb, Horace M./Hirsch, Paul M. (1992): „Fernsehen als kulturelles Forum. Neue Perspektiven für die Medienforschung“; in: Hickethiert, Knut (Hg.) (1992): *Fernsehen: Wahrnehmungswelt, Programminstitution und Marktkonkurrenz*. Frankfurt am Main u.a., Peter Lang. 89-107.
- Nichols, Bill (1981): *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington, Indiana University Press.
- Nichols, Bill (1991): *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington, Indiana University Press.
- Nichols, Bill (1993): „Getting to know you ...“: Knowledge, Power and the Body“; in: Renov, Michael (Hg.) (1993): *Theorizing Documentary*. New York, Routledge. 174-191.
- Nichols, Bill (1994): „The Ethnographer’s Tale“; in: Taylor, Lucien (Hg.) (1994): *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R., 1990-1994*. New York u.a., Routledge. 60-83.
- Ortner, Sherry B. (1998): „Generation X: Anthropology in a Media-Saturated World“; in: *Cultural Anthropology* Vol. 13, No. 3. 414-440.
- Peirce, Charles Sanders (1983): *Phänomen und Logik der Zeichen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Petermann, Werner (1984): „Geschichte des ethnographischen Films. Ein Überblick“; in: Friedrich, Margarete/Hagemann-Doumbia, Almut/Kapfer, Reinhard/Petermann, Werner/Thoms, Ralph/van de Loo, Marie-José (Hg.) (1984): *Die Fremden sehen: Ethnologie und Film*. München, Trickster. 17-53.

- Rollwagen, Jack (1988): „The Role of Anthropological Theory in »Ethnographic« Filmmaking; in: Rollwagen, Jack (Hg.) (1988). *Anthropological Filmmaking: Perspectives on the Production of Film and Video for General Public Audiences*. Amsterdam, Harwood, Academic Publishers. 287-314
- Roth, Wilhelm (1982): *Der Dokumentarfilm seit 1960*. München u.a., Bucher.
- Rouch, Jean (1995 [1975]): „The Camera and Man“; in: Hockings, Paul (Hg.) (1995 [1975]): *Principles of Visual Anthropology*. Berlin u.a., Mouton de Gruyter. 79-98.
- Römhild, Regina (1998): *Die Macht des Ethnischen: Grenzfall Rußlanddeutsche: Perspektiven einer politischen Anthropologie*. Frankfurt am Main u.a., Peter Lang.
- Ruby, Jay (2000): *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*. Chicago und London, University of Chicago Press.
- Ruge, Gerd (2003): „Boom oder nicht Boom – das ist keine Frage“; in: Feil, Georg (Hg.) (2003): *Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme*. Konstanz, UVK. 57-64.
- Said, Edward (1994): *Orientalism*. New York, Vintage Books.
- Sandall, Roger (1995): „Matters of Fact“; in: Hockings, Paul (Hg.) (1995 [1975]): *Principles of Visual Anthropology*. Berlin u.a., Mouton de Gruyter. 457-477.
- Sherwin, Richar K./Feigenson, Neal und Spiesel, Christina (2007): „What Is Visual Knowledge, and What Is It Good For? Potential Ethnographic Lessons form the Field of Legal Practice“; in: *Visual Anthropology* No. 20, Vol. 2. 143-178.
- Silverstone, Roger (1999): „Rhetoric, play, performance: revisiting a study of the making of a BBC documentary“; in: Gripsrud, Jostein (Hg.) (1999): *Television and common knowledge*. London und New York, Routledge. 71-90.
- Singer, André (1988): *Disappearing World: television and anthropology*. London, Boxtree.
- Spitulnik, Debra (1993): „Anthropology and Mass Media“; in: *Annual Review of Anthropology* 1993 Vol. 22. 293- 315.
- Spradley, James P. (1980): *Participant Observation*. Orlando u.a., Holt, Rinhart and Winston.
- Stehr, Nico (2000): *Die Zerbrechlichkeit moderner Gesellschaften*. Weilerswist, Velbrück Wissenschaft.
- Taureg, Martin (1990): „Ist Wirklichkeit konservierbar? Zum Verhältnis von Realität und Repräsentation im ethnographischen Film“; in: Blümlinger, Christa (Hg.) (1990): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien, Sonderzahl. 211-226.

- Tobing Rony, Fatimah (1996): *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. Durham und London, Duke University Press.
- Tyler, Stephen A. (1986): „Post-Modern Ethnography: From Document of the Occult to Occult Document“; in: Clifford, James/Marcus, George E. (1986): *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, University of California Press. 122-140.
- Vertov, Dziga (1998a): „Vorläufige Instruktion an die Zirkel des »Kinoglaz«“; in: Hohenberger, Eva (Hg.) (1998): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin, Vorwerk 8. 87-93.
- Vertov, Dziga (1998b): „Vom »Kinoglaz« zum »Radioglaz«. Aus den Anfangsgründen der Kinoki“; in: Hohenberger, Eva (Hg.) (1998): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin, Vorwerk 8. 94-99.
- Weiner, Annette B. (1994): „Trobrianders On Camera And Off: The Film That Did Not Get Made“; in: Taylor, Lucien (Hg.) (1994): *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R., 1990-1994*. New York u.a., Routledge. 54-57.
- Weiß, Ralph (2002): „Publizistische Medienprodukte – im Blick der Medienwissenschaft“; in: Jarren, Otfried/Weßler, Hartmut (Hg.) (2002): *Journalismus-Medien-Öffentlichkeit*. Wiesbaden, Westdeutscher Verlag. 241-322.
- Welz, Regina (1994): „Die soziale Organisation kultureller Unterschiede“; in: Berding, Helmut (1998) (Hg.): *Nationales Bewußtsein und kollektive Identität*. Frankfurt am Main, Suhrkamp. 66-81.
- Wildenhahn, Klaus (1995): „Teilstücke“; in: Ballhaus, Edmund/Engelbrecht, Beate (Hg.) (1995): *Der ethnographische Film. Eine Einführung in Methoden und Praxis*. Berlin, Dietrich Reimer. 187-201.
- Winston, Brian (1993): „The Documentary Film as Scientific Inscription“; in: Renov, Micheal (Hg.) (1993): *Theorizing Documentary*. New York, Routledge. 37-57.
- Wolf, Fritz (2003) : *Alles Doku – oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen*. LfM-Dokumentation, Band 25. Düsseldorf, Landesanstalt für Medien Nordrhein-Westfalen (LfM).
- Wolff, Stephan (1983): „Rapport und Report – Über einige Probleme bei der Erstellung plausibler ethnographischer Texte“; in: von der Ohe, Werner (Hg.) (1983): *Kulturanthropologie: Beiträge zum Neubeginn einer Disziplin; Festgabe für Emerich K. Francis zum 80. Geburtstag*. Berlin, Duncker und Humblot. 333-364.

Young, Coulin (1995 [1975]): „Observational Cinema“; in: Hockings, Paul (Hg.) (1995 [1975]): Principles of Visual Anthropology. Berlin u.a., Mouton de Gruyter. 99-113.

Zimmermann, Peter (2006): „Der Autorenfilm und die Programm-Maschine Fernsehen“; in: Zimmermann, Peter (Hg.) (2006): Dokumentarfilm im Umbruch: Kino – Fernsehen – Neue Medien. Konstanz, UVK. 85-104.

Filmographie

Rouch, Jean (1961): „Chronique D’Un Été“, 85 Min.

Bergmann, Thomas/Popp, Mischka (2007): „Der Rauch der Träume“, 60 Min.

Gröning, Philip (2005): „Die Große Stille“, 169 Min.

Lebenslauf

Persönliche Angaben

Name: Lucia Vilma Artner
Geboren: 19.12.1982 in Frankfurt/Main

Schulbildung

1989 – 1993 Willemer-Grundschule in Frankfurt
1993 - 2002 Carl-Schurz-Gymnasium in Frankfurt
Abschluss: Abitur

Studium

Seit WS 2002/03 Mittlere/Neuere Geschichte und
Kulturanthropologie/Europäische Ethnologie an der
Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am
Main, Geplanter Abschluss: Magistra Artium

Seit SS 2004 Film-AG der GeFKA (Frankfurter Gesellschaft zur
Förderung der Kulturanthropologie), Produktion
dokumentarischer Kurzfilme („Der neue Nachbar im
Ostend“ über den Neubau der EZB auf dem Gelände der
Frankfurter Großmarkthalle und „Für Drei Groschen
Musik – Erzähl‘ mir etwas über Travestie“ über
Travestie-Kabaret in Frankfurt)

SS 2006-SS2007 Teilnahme am studentischen Forschungsprojekt
„Offshore Living“ über hochqualifizierte Migranten im
Rhein-Main-Gebiet

08 2007 Teilnahme an der „Summerschool – Praxis des
Ethnographischen Films“ am Institut für den
Wissenschaftlichen Film (IWF) unter der Leitung von
Beate Engelbrecht, Produktion des Kurzfilmes „Wir sind
alle nur unterwegs“ über den Friedhof Junkerberg in
Göttingen

04 2008-03 2009 Stipendiantin der Pestalozzi-Stiftung in Frankfurt/Main

Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass vorliegende Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt sowie die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, durch Angabe der Quellen kenntlich gemacht wurden.

Lucia Artner

